

Université de Montréal

La représentation de la femme hystérique dans le roman naturaliste
(*L'Hystérique* de Camille Lemonnier et *Lourdes* d'Émile Zola)

par
Chantale Savard

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en études françaises

Juin 2004

© Chantale Savard, 2004



PQ

35

154

2004

V. C30

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La représentation de la femme hystérique dans le roman naturaliste
(*L'Hystérique* de Camille Lemonnier et *Lourdes* d'Émile Zola)

présenté par
Chantale Savard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Benoît Melançon

(Président-rapporteur)

M. Pierre Popovic

(Directeur de recherche)

M. Michel Biron

(Membre du jury)

RÉSUMÉ

Partant de l'hypothèse générale qu'en recyclant et démarquant l'intertexte scientifique relatif à l'hystérie, le roman ne traite pas seulement de la folie mais *qu'il parle de l'hystérie pour parler d'autre chose*, nous nous proposons d'étudier, par une lecture sociocritique, les représentations de l'hystérie féminine dans deux romans naturalistes de la fin du XIX^e siècle : *L'Hystérique* (1884) de Camille Lemonnier et *Lourdes* (1894) d'Émile Zola.

Nous postulons que la mise en texte de la femme hystérique – qui cristallise toujours des contradictions entre raison et déraison, entre masculinité et féminité, entre individualité et collectivité – est une façon de transposer en roman les conflits symboliques et institutionnels propres à l'émergence du naturalisme. La représentation de l'hystérie féminine est également conçue à partir d'un point de vue essentiellement masculin dont nous démontrons qu'il détermine une vision particulière de la femme et de son corps. Enfin, tant chez les scientifiques que chez les romanciers, la mise en récit et la représentation visuelle de la pathologie du corps de la femme hystérique ne parviennent à produire un objet de fascination qu'en reliant l'hystérie à des lieux communs, à des images-thèmes (la bête de foire, la vierge ou la démonsse) dont nous supposons qu'ils indiquent une tendance idéologique précise au sein du discours social du temps.

Comme bon nombre de scientifiques, plusieurs romanciers naturalistes placent la femme au centre de leur fantasmagorie et trouvent dans son hystérisation un outil commode de représentation. L'étude des occurrences romanesques de l'hystérie féminine mène à la conclusion que ces romanciers, conjuguant dans leurs romans plusieurs discours sociaux (religieux, scientifiques, littéraires), s'emparent de la figure de la femme hystérique afin de livrer leur propre vision de la société, de l'individu et de la femme. Celle-ci, résumée à son corps érotisé et spectacularisé, montrée tantôt pure et vierge, tantôt rebelle et démonsse, incarne ainsi les idéologies et les angoisses du siècle finissant.

Mots-clés

Femme. Hystérie. Sociocritique. Études féministes. Roman naturaliste. XIX^e siècle. Camille Lemonnier – 1844-1913 – *L'Hystérique*. Émile Zola – 1840-1902 – *Lourdes*

ABSTRACT

Based on the assumption that by recycling and identifying scientific intertext relating to hysteria, novels not only deal with insanity but *talk of hysteria to address other matters*, we propose to study, from a sociocritical perspective, the representation of female hysteria in two naturalist novels from the late 19th century: *L'Hystérique* (1884) by Camille Lemonnier and *Lourdes* (1894) by Émile Zola.

We postulate that writing about the hysterical woman – which always crystallizes dichotomies between reason and insanity, masculinity and femininity, individuality and community – is a way to transpose into novels the symbolic and institutional conflicts peculiar to the emergence of naturalism. The representation of female hysteria is also created from an essentially male point of view which, as we will demonstrate, establishes a specific vision of the woman and her body. Finally, among scientists as well as novelists, the narration and visual representation of the hysterical woman's body pathology are successful in creating an object of fascination only when hysteria is linked to commonplaces and theme-images (the fair animal, the virgin or the demon) that we presume indicate a specific ideological trend in the social discourse of the time.

Like many scientists, several naturalist novelists put the woman at the centre of their fantasy and find in her hystericization a practical representation tool. The study of novelistic occurrences of female hysteria leads us to conclude that by combining several social discourses (religious, scientific, literary) in their novels, these novelists use the hysterical female figure to convey their own vision of the society, the individual and the woman. The latter, reduced to her eroticized and spectacularized body, sometimes pure and virgin, sometimes rebellious and evil, embodies the ideologies and anguishes prevalent at the end of the century.

Key Words

Woman. Hysteria. Sociocriticism. Feminist studies. Naturalist novel. 19th century.
Camille Lemonnier – 1844-1913 – *L'Hystérique*. Émile Zola – 1840-1902 – *Lourdes*

TABLE DES MATIÈRES

La représentation de la femme hystérique dans le roman naturaliste (*L'Hystérique* de Camille Lemonnier et *Lourdes* d'Émile Zola)

INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE	7
L'HYSTÉRIQUE DE CAMILLE LEMONNIER.....	9
LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME.....	12
UN ROMAN ANTICLÉRICAL.....	18
L'utilisation du discours médical	29
Charcot et la Salpêtrière	34
LA REPRÉSENTATION ROMANESQUE DE LA CRISE HYSTÉRIQUE	36
La spectacularisation du corps féminin	36
La femme en image.....	38
Poétique de la crise hystérique	39
DEUXIÈME CHAPITRE	47
ÉCRIRE PARIS	48
LOURDES CONTRE PARIS	53
Étude d'une ville.....	54
<i>LOURDES</i> DE ZOLA	56
LA FOI QUI GUÉRIT.....	58
LE CORPS HYSTÉRIQUE : CORPS INDIVIDUEL ET CORPS SOCIAL.....	60
Bernadette et Marie.....	60
Le délire des foules	67
La spectacularisation de la femme malade	73
LOURDES ET HUYSMANS.....	74
LE VOULOIR-GUÉRIR.....	77
LE TRIOMPHE DE LA RAISON.....	80
CONCLUSION	83

TABLE DES MATIÈRES (SUITE)**ANNEXES**

ANNEXE 1 – « UNE FEMME » DE GUY DE MAUPASSANT	86
ANNEXE 2 – TABLEAU SYNOPTIQUE DE LA « GRANDE ATTAQUE HYSTÉRIQUE COMPLÈTE ET RÉGULIÈRE », AVEC POSITIONS TYPIQUES ET « VARIANTES » (LES QUATRE GRANDES PHASES DE L'<i>HYSTERIA MAJOR</i> DE CHARCOT).....	89
ANNEXE 3 – LITANIES DE LA SAINTE VIERGE	90
BIBLIOGRAPHIE	92

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1	« Pinel délivrant les aliénés de leurs chaînes à la Salpêtrière », par Tony Robert-Fleury, peinture sur toile, 1878 2
FIGURE 2	« Captive », par Max Klinger, détail de <i>Ein Leben (Une vie)</i> , 1884 18
FIGURE 3	« La pécheresse », détail de <i>La Religion</i> , par Batoni, 1757 23
FIGURE 4	« Une leçon clinique du Dr. Charcot à la Salpêtrière », par André Pierre Brouillet, <i>Salon de 1887</i> , tableau visible à la Faculté de médecine, Rue de l'École de Médecine, Paris 6 35
FIGURE 5	« Le Sommeil ou les deux amies. Paresse et luxure », par Gustave Courbet, Paris, Musée du Petit-Palais, 1866 38
FIGURE 6	Gustave Courbet, « L'origine du monde », Musée d'Orsay, Paris, 1866 39
FIGURE 7	« Attaque hystéro-épileptique : arc de cercle », <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1879)</i> , planche III 40
FIGURE 8	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : appel. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XIX 40
FIGURE 9	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : menace. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXVII 40
FIGURE 10	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : supplication amoureuse, <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XX 41
FIGURE 11	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : extase (1876), <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXII 41
FIGURE 12	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : érotisme. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXI 41
FIGURE 13	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : extase (1878). <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXIII 42
FIGURE 14	Photographie d'Augustine. Tétanisme. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière, (1878)</i> , planche XVI 42
FIGURE 15	Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : crucifiement. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXV 42
FIGURE 16	Photographie d'Augustine. Hystéro-épilepsie : contracture. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXX 43
FIGURE 17	Photographie d'Augustine. Hystéro-épilepsie : contracture. <i>Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878)</i> , planche XXIX 44
FIGURE 18	« Paris, le boulevard des Italiens », Photographie anonyme, v. 1900, Paris, Roger-Viollet. Couverture de <i>Paris</i> de Zola, éditions Stock, 1998 48

TABLE DES FIGURES (SUITE)

FIGURE 19	« Une seule victime, et cette société était condamnée », illustration de <i>Paris</i> de Zola, dans <i>Œuvres complètes illustrées</i> , vol. XIII, Paris, Fasquelle, 1906, p. 81	50
FIGURE 20	« Émile Zola au pèlerinage de Lourdes », Dessin de Steinlen, <i>Gil Blas illustré</i> , 22 avril 1884, Bibliothèque nationale, Paris. Couverture de l'édition de <i>Lourdes</i> , Gallimard, 1995.....	55
FIGURE 21	Portrait de Charcot, photographie de Nadar.....	58
FIGURE 22	Illustration de <i>Lourdes</i> de Zola, dans <i>Œuvres complètes illustrées</i> , vol. XI, Paris, Fasquelle, 1906, liv. 39, p. 609	61
FIGURE 23	Illustration de <i>Lourdes</i> de Zola, dans <i>Œuvres complètes illustrées</i> , vol. XI, Paris, Fasquelle, 1906, liv. 40, p. 622	70
FIGURE 24	Illustration de <i>Lourdes</i> de Zola, dans <i>Œuvres complètes illustrées</i> , vol. XI, Paris, Fasquelle, 1906, liv. 20, p. 305	72

À la mémoire de mon frère

REMERCIEMENTS

Je remercie monsieur Pierre Popovic d'avoir accepté de diriger ce mémoire et de m'avoir fait profiter de ses vastes connaissances tout au long de cette aventure. Son efficacité, sa lecture attentive et ses critiques à la fois exigeantes et constructives, sa grande compétence et sa générosité ont contribué grandement à la réalisation de ce projet de recherche et ont été une grande source de stimulation et d'apprentissage. Je tiens aussi à lui exprimer ma profonde gratitude de m'avoir permis de prendre le temps nécessaire pour la rédaction, suite au décès de mon frère.

Je tiens à remercier Martine Veilleux, collègue de mes études universitaires et amie, qui m'a soutenue moralement dans les moments les plus difficiles de la rédaction et grâce à qui j'ai apprécié davantage ma vie étudiante à l'université. Nos nombreux entretiens et encouragements mutuels m'ont été très précieux.

Découragée, j'ai parfois voulu tout abandonner, mais j'ai eu la chance d'être entourée de proches qui avaient à cœur, eux aussi, la réussite de ce projet de recherche. Mes remerciements les plus sentis s'adressent donc à mes parents, Jean et Rose Savard, pour leur soutien constant et leurs nombreux encouragements. Je suis très reconnaissante également de leur appui financier depuis le début de mes études collégiales jusqu'à la fin de ma maîtrise, sans quoi je n'aurais pu me rendre à des études supérieures. J'éprouve aussi une reconnaissance toute particulière envers Alain Lehoux, mon conjoint, et Jessica Nadeau, amie de toujours, dont la présence constante, chaleureuse et stimulante fut grandement appréciée.

Je remercie enfin tous ceux qui m'ont aidée et encouragée, de près ou de loin, à poursuivre la rédaction de mon mémoire malgré un deuil difficile.

INTRODUCTION

Au XIX^e siècle, les représentations de la folie sont innombrables et occupent une place non négligeable dans l'imaginaire social. Cependant, si la folie constitue un motif obsédant de la rumeur sociale, elle prend des formes différentes au fur et à mesure de l'avancement du siècle : après la manie (Philippe Pinel), la monomanie (Dominique Esquirol), la mélancolie (Lassègue, Brierre de Boismont), l'hystérie devient dans la seconde moitié du siècle la nouvelle entité clinique autour de laquelle se concentrent tous les débats et toutes les attentions, tant scientifiques, journalistiques que littéraires.

Elle le devient très précisément à partir du moment où Jean-Martin Charcot et l'école de la Salpêtrière lui consacrent leurs travaux et en proposent une lecture nouvelle. La montée du positivisme — auquel la méthode anatomoclinique de Charcot est entièrement fidèle — est curieusement parallèle à la montée d'une école romanesque nouvelle, le naturalisme, soucieux d'accorder au



Fig. 1 – « Pinel délivrant les aliénés de leurs chaînes à la Salpêtrière », par Tony Robert-Fleury, peinture sur toile, 1878.

roman une valeur scientifique, ainsi que le montre Émile Zola dans *Le roman expérimental*. Entre 1870 et 1890, avant que l'hystérie ne cède la place à la névrose (objet scientifique pour Janet et Freud, objet poétique pour les symbolistes et les décadents), de curieux va-et-vient sémiotiques, narratifs et cognitifs ont cours entre la science, les médias et le roman à propos de l'hystérie. Dans la présente analyse, nous avons tenté d'éclairer et de comprendre ces relations complexes en concentrant notre regard sur les représentations de l'hystérie féminine : en effet, même si Charcot admit l'existence d'une hystérie masculine, c'est bien encore la femme, et toujours elle, qui

est prioritairement associée à l'hystérie, comme elle l'était dans la tradition médicale depuis Hippocrate.

Nous allons voir que, lorsque le roman naturaliste thématise l'hystérie, il convoque l'intertexte scientifique d'une manière spécifique. Il y introduit de l'angoisse, du fantasme, du rêve, lui donne une dimension morbide, en force le côté sexiste, le caviarde de considérations politiques quelquefois troublantes. Dans la mise en texte de la femme hystérique, c'est autre chose qu'un accident esthétique ou une concession à la mode que l'on peut voir : ce qu'elle donne à lire, c'est une conception singulière de la littérature, une redéfinition des rapports de l'individu et de la collectivité, des représentations nouvelles de la femme et de son corps.

Notre sujet est là : quelles images de la société, de l'individu et de la femme accompagnent la figure de la femme hystérique élaborée par le roman naturaliste ? De quelle(s) façon(s) les écrivains naturalistes utilisent-ils le discours aliéniste et comment le transforment-ils ? Peut-on parler d'une poétique de la crise hystérique en littérature ? Comment l'hystérie est-elle inscrite dans le texte littéraire et de quelle façon l'écrivain la fait-il interagir avec d'autres discours ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous posons les hypothèses suivantes. En recyclant et démarquant l'intertexte scientifique relatif à l'hystérie, le roman ne traite pas seulement de la folie. Nous postulons *qu'il parle de l'hystérie pour parler d'autre chose* et pour dire cette autre chose d'une façon singulière. Cette hypothèse principale se diffracte en plusieurs hypothèses secondaires. D'une part, la mise en texte de la femme hystérique est une façon de transposer en roman les conflits symboliques et institutionnels propres à l'émergence du naturalisme. Pour gagner et asseoir sa position, l'écrivain naturaliste doit faire la preuve que les moyens esthétiques qu'il se

donne sont de nature à mieux comprendre les pathologies de son temps. De cette façon, il se distingue aussi bien des romantiques passés que des réalistes récents, et rivalise avec la science et son prestige. Notre seconde hypothèse provient du champ des études féministes. Chez les romanciers naturalistes, la représentation de la femme hystérique est conçue à partir d'un point de vue essentiellement masculin, dont nous démontrerons qu'il détermine une vision très particulière de la « nature » de la femme, de son rôle social et culturel, ainsi que du désir et du plaisir féminins. Enfin, la mise en récit et la représentation visuelle de la pathologie du corps ne parviennent à produire un objet de fascination qu'en reliant l'hystérie à des idéologèmes, à des lieux communs, à des images-thèmes (la bête de foire, la vierge ou la démonsse par exemple) dont nous supposons qu'ils indiquent une tendance idéologique précise au sein du discours social de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Afin de vérifier ces hypothèses, nous avons choisi d'explorer quelques thèmes de recherche précis. La mise en texte de la femme hystérique – qui cristallise toujours des contradictions entre raison et déraison, entre masculinité et féminité, entre impuissance et pouvoir, entre individualité et collectivité – nous a incitée à mieux comprendre comment le texte littéraire déplace et transforme ces oppositions. Une attention particulière a été accordée aux formes et aux moyens rhétoriques et sémiotiques choisis par l'écrivain pour parler de la femme hystérique tels que les réécritures de récits de cas, la nosographisation des descriptions, la création d'un « effet de folie » dans les discours rapportés, la spectacularisation du corps féminin. Nous avons aussi examiné la présence dans les romans d'un préconstruit idéologique multiforme composé de maximes, de capsules imagologiques, de topoï. Nous avons analysé les allusions et les citations qui renvoient à des textes extérieurs, mythiques ou

scientifiques. Enfin, nous avons pris en considération les clichés et les stéréotypes insérés dans les récits romanesques de la crise hystérique.

Si les travaux sur les relations de la littérature et de la folie n'ont pas manqué depuis les essais fondateurs de Michel Foucault et de Shoshana Felman (il faudrait citer aussi ceux de Lilian Feder et de Max Milner), plusieurs ouvrages majeurs très récents, issus de champs disciplinaires distincts, invitent à ce que la recherche se penche à nouveau sur la question pour la reprendre et, peut-être, la renouveler. Nous avons étudié la représentation de la femme hystérique dans le roman naturaliste en mobilisant des ressources méthodologiques issues de quatre sources principales : les travaux de Juan Rigoli basés sur l'idée que tout nouveau discours ou texte sur la folie implique une redéfinition du sujet et une conception spécifique du langage et de la parole ; les travaux de Pierre-Henri Castel, épistémologue et philosophe, montrant que le discours psychopathologique de la fin du XIX^e siècle indique toujours une altérité que les aliénistes n'arrivent pas à nommer (mais que les écrivains approchent davantage) ; les analyses du discours social fin de siècle menées par Marc Angenot, lesquelles considèrent que l'hystérie est l'un des motifs du grand récit du « mal social » et de la décadence ; enfin, les nombreuses études issues de la critique féministe (Janet Beizer, Elisabeth Bronfen, Nicole Edelman, Evelyne Ender, Anne Higonnet, Jann Matlock, Michelle Perrot, Éléonore Roy-Reverzy, Carroll Smith-Rosenberg), lesquelles examinent les façons dont se représente et s' imagine la condition féminine au XIX^e siècle.

Le corpus étudié est composé de deux romans : *L'Hystérique* (1884) de Camille Lemonnier et *Lourdes* (1894) d'Émile Zola. Ces romans proposent, chacun à leur manière, une véritable enquête sociale : ils décrivent des milieux qu'ils jugent propices à la folie, font commerce de la science et de la femme. À ces textes s'ajoutent quelques

représentations picturales (peintures, illustrations, photographies), prises entre autres dans *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* [1876-1880] de Désiré-Magloire Boumeville et de Paul Régner, ainsi que certains travaux de Jean-Martin Charcot. Ce corpus d'appoint contribue à souligner l'itération des représentations de l'hystérie dans les débuts de la Troisième République.

Compte tenu des postulats adoptés et des questions posées, notre recherche se situe principalement dans le domaine de la sociologie de la littérature, particulièrement sur le terrain de la sociocritique des textes et du roman. Notre but est en effet d'analyser le texte littéraire en le mettant en rapport avec le contexte social contemporain et d'essayer de mieux comprendre ce que dit l'hystérie naturaliste de l'époque qui la voit naître à la fiction.

PREMIER CHAPITRE

L'Hystérique de Camille Lemonnier

Influencée par le naturalisme français et par le positivisme, la littérature belge de la deuxième moitié du XIX^e siècle doit composer avec sa situation décentrée. À partir du moment où ils se réclament de la « modernité », les écrivains belges doivent à la fois accroître le caractère autonome de la légitimité littéraire et se démarquer par rapport à la France¹. Cette double contrainte entraîne plusieurs répercussions et effets sur les thèmes et la forme de leurs œuvres littéraires. « Si peu défini qu'il soit en Belgique à cette époque, le naturalisme constitue à première vue le vecteur privilégié de cette aspiration à la modernité². » Ce processus d'autonomisation de la littérature belge force toute une génération d'écrivains et d'artistes avides de changement à se positionner et à se distinguer par rapport à leurs collègues hexagonaux.

Les années 1880 voient l'émergence de nouvelles valeurs esthétiques et une effervescence d'idées nouvelles dans les arts et dans la littérature. Autour de la *Jeune Belgique* (dirigée par Max Waller) s'affirme l'existence d'une littérature de langue française qui cherche à exalter une spécificité « belge³ » et à afficher une tonalité différente du naturalisme français tel que l'entendent Zola et ses disciples. Les jeunes littérateurs du temps adoptent pour chef de file Camille Lemonnier, très présent sur la scène culturelle au moment où le naturalisme belge émerge et annonce ses couleurs.

¹ Voir Michel Biron, *La modernité belge. Littérature et société*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Archives du futur », 1994, 425 p.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Claude Javeau, « Sois belge et ne te tais pas », dans *L'Hystérie de la « Belgité ». L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Bologne, CLUEB, 2003, p. 51-64.

L'HYSTÉRIQUE DE CAMILLE LEMONNIER

En 1884, Lemonnier fait paraître *L'Hystérique*⁴, texte anticlérique qui subit les foudres du clergé lors de sa parution. Ce roman traite de nombreux sujets à la fois littéraires, politiques et sociaux. L'analyse des personnages et, en particulier, du portrait de la femme, l'examen des luttes sociales, du débat entre la religion et la science, des pathologies du corps féminin et de la vision masculine de la femme sont autant de questions centrales pour les naturalistes. Par suite, elles préoccupent tout autant Lemonnier. N'ayant pas oublié que le roman doit être expérimental, le « Zola belge » développe un cas clinique, celui d'une jeune béguine naïve entretenant une relation malsaine avec un prêtre manipulateur.

La plume doit se faire scalpel et le roman analyser la société fibre par fibre. Lemonnier exploite un sujet en vogue – l'hystérie féminine – et la prend sous son aspect le plus couru : l'hystérie « religieuse » ou « mystique ». Fidèle au document et à la démarche scientifique, lecteur attentif de nombreux traités, Lemonnier s'est inspiré, pour dresser le portrait de son héroïne, du cas de la célèbre « stigmatisée belge » Louise Lateau⁵. Cette jeune fille, issue de la classe ouvrière, eut une enfance pauvre, de surcroît gâchée par la maladie. En 1867, elle fit son entrée au tiers ordre de Saint-François à l'âge de dix-sept ans et se consacra aux pauvres et aux malades. Un an plus tard, elle eut un certain nombre de visions et passa de longues heures en extase. Elle reçut les stigmates chaque vendredi (ou presque) et éprouva des souffrances semblables à celles que le Christ aurait endurées durant sa Passion. L'étrangeté des phénomènes qui marquèrent sa vie et le récit de ses nombreuses

⁴ Camille Lemonnier, *L'Hystérique*, Paris, Séguier, 1996, 231 p.

⁵ En 1875, le docteur Désiré-Magloire Bourneville, médecin psychiatre et assistant de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière, publia *Louise Lateau ou la Stigmatisée belge* (Paris, Bureaux du Progrès Médical; A. Delahaye, coll. « Science et miracle », 1875, 70 p.).

crises extatiques alimentent l'intrigue du roman et préfigurent la description physiologique et pathologique d'Humilité, cette pieuse et naïve jeune béguine.

L'intrigue du roman se passe en 1862 et 1863 aux abords d'un béguinage de banlieue. Marie-Marthe Joris entre au couvent et choisit le nom de sœur Humilité « par renoncement aux vanités de la vie ». Encline au silence et au recueillement, sœur Humilité, qu'une absence prolongée de règles a rendu frêle, se voue entièrement à la vie pieuse⁶. Devenue un exemple de chasteté pour tout le béguinage, elle fait preuve de zèle dans les pratiques religieuses, effectue les besognes les plus ardues, se livre à de nombreux excès de travail, médite et prie avec ferveur. Sa dévotion devient plus grande encore lorsqu'un nouveau curé arrive dans la paroisse, le prêtre Orléa, d'un tempérament tumultueux, qui terrorise les pauvres béguines en les incitant à se donner entièrement au Christ et à se maintenir, corps et âme, dans un état de pureté constant. Fervente jusqu'au mysticisme, Humilité se livre à d'austères sacrifices, jeûnes et mortifications, jusqu'à s'infliger elle-même les stigmates⁷.

C'est alors qu'elle devient sujette à de nombreuses crises extatiques, en particulier le vendredi, et qu'elle a des visions mystiques, se croyant visitée par le Christ lui-même. Le phénomène entourant Humilité, examiné à la fois par le corps médical – le médecin M. Basquin – et par le corps religieux, suscite des questions et des débats que reprendra *Lourdes* de Zola : « est-ce une élue ou une malade ? » Chose certaine, Humilité devient un modèle de vertu attisant la jalousie des autres religieuses du béguinage mais provoquant le scepticisme d'Orléa. Les rapports de la

⁶ Dès le premier chapitre du roman, la description du personnage montre que sa santé fragile est propice à la folie.

⁷ Selon *Le Petit Robert* : « Blessures, cicatrices, marques miraculeuses, disposées sur le corps comme les cinq blessures du Christ. »

béguine et du prêtre, ces deux êtres qui prétendent au renoncement et au salut, se compliquent sitôt qu'Humilité « devient femme » et a ses premières règles, car le prêtre en est dégoûté : à ses yeux, Humilité perd du coup l'auréole de pureté que sa piété lui valait. Dès lors, Orléa l'humilie, la contraint à l'obéissance absolue et la manipule sans bornes. Impuissante, Humilité est entraînée dans de nombreuses fornications. Orléa profite de ses crises pour abuser d'elle. La gardant à son service, il jouit en silence de son triomphe sur la soumise béguine.

Les crises de sœur Humilité nourrissent une rumeur qui se répand jusqu'à l'évêché. Après avoir demandé une enquête, celui-ci envoie l'un des ses représentants, le père Vignas, pour tenter d'exorciser le mal d'Humilité. Armé « pour combattre les maléfices infernaux⁸ » et pour sauver la béguine, le capucin, après de nombreuses tentatives acharnées, s'avoue vaincu, « soupçonnant l'inutilité de la lutte contre un pouvoir plus efficace que le sien⁹. » Orléa, qui ne peut concevoir que la béguine soit d'une parfaite dévotion et soit prédisposée à la sainteté, la présente malgré tout comme une sainte et un modèle de vertu pour le couvent, jusqu'au jour où les stigmates d'Humilité disparaissent subitement : Humilité est enceinte. Elle devient alors une nuisance pour Orléa et sa réputation : il lui administre des pilules abortives et l'éloigne à tout jamais du béguinage, se concentrant désormais sur son propre salut.

Empreint d'une vision hostile du monde religieux, *L'Hystérique* contient à la fois un humour grinçant, un mélange de cruauté et de trivialité, ainsi que du mysticisme et de l'érotisme.

⁸ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 211.

⁹ *Ibid.*, p. 213.

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME

Madone, séductrice, muse, tels sont les trois archétypes féminins qui ont hanté l'imaginaire du XIX^e siècle¹⁰.

Dans le roman naturaliste, la représentation de la femme – qu'elle soit prostituée, mère ou sainte, hystérique ou non – est conçue à partir d'un point de vue essentiellement masculin, lequel détermine une vision très particulière de la « nature » de la femme et de son rôle social, mais aussi du désir et du plaisir féminins – issus de la relation pathologique que la femme entretient avec la religion – ainsi que du corps féminin.

C'est toujours à la femme que l'hystérie est attribuée, comme elle l'était dans la tradition médicale depuis Hippocrate. Pour nombre de doxographes contemporains, l'hystérie continue d'être associée à la nature même de la femme, ce que démontrerait par avance le lien étymologique du mot « hystérie » avec l'utérus (du grec *hustera*). En 1889, dans le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, le docteur Grasset écrit :

Sans vouloir manquer ici de galanterie, je ferai remarquer que la plupart des traits de caractère des hystériques ne sont que l'exagération du caractère de la femme. On arrive ainsi à concevoir l'hystérie comme l'exagération du tempérament féminin, *le tempérament féminin devenu névrose¹¹*.

Un rapport étroit se tisse entre la question de l'hystérie et celle du féminin. Non sans reconduire la méfiance et le mépris qui se perçoivent souvent dans les discours

¹⁰ Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », dans *Histoire des femmes en Occident. T. 4 : Le XIX^e siècle*, Geneviève Fraise et Michelle Perrot (dir.), Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 303.

¹¹ Joseph Grasset, « Hystérie », dans *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, A. Dechambre et L. Lereboullet (dir.), 4^e série, t. 15, Paris, G. Masson; Asselin et Houzeau, 1889, p. 331. Souligné par l'auteur.

masculins¹² à l'égard des femmes, ce qui se donne à lire dans la mise en texte de la femme hystérique est une redéfinition des rapports entre les sexes ainsi que la mise au point d'une représentation de la femme, définie essentiellement par le regard que l'homme porte sur son esprit et sur son corps et cautionnée par le savoir médical.

Le XIX^e siècle organise la féminité autour de deux pôles : la femme « normale » est ordonnée et rassure; la femme « dangereuse » séduit et déstabilise. Autour de la première grandissent la vertu domestique et la morale; autour de la seconde fleurissent le déshonneur et la débauche. Dans l'imagerie populaire, les femmes « normales » sont dépeintes comme « admirables, vertueuses, heureuses ou récompensées », tandis que celles qui affirment une personnalité plus indépendante ou plus libre sont représentées comme « grotesques, dépravées, misérables ou punies¹³. »

Derrière le visage tourmenté de la femme dite hystérique se cache celui de la femme elle-même, « assujettie à une condition particulière, laquelle est définie du reste majoritairement par les hommes¹⁴ ». Parce qu'elle est différente, la femme trouble le sexe opposé et bouleverse en profondeur les relations qu'il entretient avec elle. La femme tente de prendre davantage sa place dans la société républicaine¹⁵, malgré le fait que le mariage demeure toujours un « acte médicalement codifié » qui

¹² Voir ci-dessous.

¹³ Anne Higonnet, *loc. cit.*, p. 304.

¹⁴ André Michels et Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Introduction », dans Jean Clair, Nicole Edelman, René Major, Mark S. Micale, André Michels, Jacqueline Rousseau-Dujardin, *Autour des « Études sur l'hystérie »*, Actes du XII^e colloque de la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 11-12.

¹⁵ Nicole Edelman, dans son article sur « L'hystérie et la III^{ème} République (1880-1890) », souligne le nouveau rôle de la femme dans la famille. La Troisième République veut « reconstruire une cohésion entre les membres du corps social » et fonder une « unité de l'esprit national ». Puisque « cette unité passe par la régénération de la famille », la nouvelle femme républicaine doit à la fois rester à l'écart de la politique tout en devenant « activement pensante et intelligente auprès de [son] mari et de [ses] enfants » (Nicole Edelman, *loc. cit.*, dans *Autour des études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 57-58).

n'est traité dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* « que sous les catégories de l'Hygiène et de la Physiologie¹⁶ » ! L'image de la femme est forgée par une société « qui refuse à l'être féminin toute existence hors de son statut social d'épouse et de mère¹⁷. » En 1895, recommandant au médecin de suivre « attentivement, régulièrement et avec fermeté » la femme hystérique, Gilles de la Tourette rappelle que le vieux principe :

une femme doit être sous la garde de son père pendant son enfance, sous la garde de son mari pendant sa jeunesse et sous la garde de son fils pendant sa vieillesse et ne doit jamais être indépendante¹⁸,

s'applique plus que tout à la femme hystérique. Selon Lucien Israël, les hommes traduisent leur peur ou leur rancœur devant la femme hystérique « pour mieux cacher ces mêmes ressentiments à l'égard de la femme en général²⁰. »

Dans son ouvrage sur le discours social de 1889, Marc Angenot explique ces lieux communs misogynes. Il rappelle l'essence d'un « éternel féminin » qui universalise la femme sans tenir compte de la culture ou des mœurs et affirme que le discours social du XIX^e siècle, anxiogène²¹, établit un « sociogramme » de la femme homogène qui englobe à la fois les détraquements du microcosme féminin et l'émancipation des femmes et qui, surtout, détient le mandat général – auquel contribue la gent masculine (médecin, romancier, chroniqueur, intellectuel, artiste) –

¹⁶ Éléonore Roy-Reverzy, *La mort d'Éros – La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, SEDES, coll. « Les livres et les hommes », 1997, p. 9.

¹⁷ Jean Decottignies, « L'hystérique ou la femme intéressante », dans *Physiologie et mythologie du "féminin"*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 13.

¹⁸ Gilles de la Tourette, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, cité par Nicole Edelman, *loc. cit.*, p. 64.

²⁰ Cf. : « toute approche de l'hystérie est toujours encombrée par de tels fantasmes d'hommes » (Lucien Israël, *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Paris, Masson, 2001 (1976), p. 5).

²¹ Voir ci-dessous.

de « remettre les femmes à leur place²² ». L'opposition doxique entre l'activité masculine et la passivité féminine, qui définit entre autres les relations de couple et la hiérarchie des rôles sociaux, permet et accentue la compréhension de la condition et du statut social de la femme au XIX^e siècle. Ce difficile (voire impossible) accord entre l'homme et la femme intéresse beaucoup les romanciers qui aiment à construire leur roman autour d'un personnage féminin. Tout le roman moderne est voué à l'hystérisation de la femme : les romanciers représentent dans leur œuvres une créature « perversie », « détraquée » ou « hystérique », parce que cela leur permet, à mots couverts, d'expliquer ce qui semble être pour eux la cause de l'émancipation nouvelle de la femme moderne. La « fin du sexe féminin » est ainsi mise sur le compte de l'hystérie, figure par excellence de la détérioration individuelle et sociale.

Dans *L'Hystérique*, plusieurs images-thèmes représentent la femme sous un angle spécifiquement phallocrate. Bien que le corps d'Humilité soit montrable, voire séduisant au moment de la crise, il redevient abject aussitôt la crise terminée. Si Orléa est sexuellement obsédé par la béguine, c'est à cause de l'image sainte et pieuse qu'elle projette durant ses crises. Une fois l'acte consommé, Orléa la considère tout simplement comme « une forme pétrifiée, d'une lourdeur de cadavre²³. »

Elle est réduite à un corps exposé dont le romancier décrypte le fonctionnement ou dépeint la laideur. Dès le début du roman, sœur Humilité attire l'attention et suscite à la fois la crainte et la curiosité, comme le ferait une bête de foire que l'on observe sous tous les angles possibles et inimaginables :

²² Voir Marc Angenot, « "La fin d'un sexe" : le discours sur les femmes en 1889 », dans *Romantisme*, n° 63 (1989 – I), p. 5-22.

²³ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 108.

On s'attendait à quelque chose d'extraordinaire, peut-être le retour de la crise de la nuit, et celles qui ne s'étaient pas trouvées présentes à l'église, se promettaient bien de ne pas manquer un pareil spectacle, cette fois²⁴.

Orléa exhibe Humilité comme un animal étrange. L'animalisation de la femme, qui gomme toute individualité, fait partie de l'imaginaire masculin et vise également les autres femmes du roman, rabaissées elles aussi à un état animal et définies comme un « troupeau [...] d'âmes dociles²⁵ » confié aux soins du curé Orléa. La femme ainsi domptée, telle une bête, se courbe, « soumise, sous [la] lourde main despotique [...] qui, dès lors, ne tourmentait plus qu'une matière molle et fléchissante²⁶. » La femme est dès lors réduite à une simple matière, qui ne possède ni résistance ni propriété. Elle ne pourra jamais, par définition, être une figure emblématique de la beauté. Humilité n'est qu'une « bête de boucherie » qui, avec « le martyr saignant de son sexe » et avec ses « cris de bête assommée », devient une ombre, une « noire silhouette » qui étale ainsi sa « basse infirmité ». Vers la fin du roman, alors qu'Humilité est enceinte, Orléa songe à détruire « la femme et sa portée ». La femme est déshumanisée et déchuée au rang de la bête²⁷. Elle est « perfide et fourbe » telle une démons, ou méprisée comme une « charogne pourrissant sur la voie²⁸ » :

Roulée aux iniquités honteuses, après avoir égalé en ferveur les pâles martyres de la légende catholique, elle croupissait à présent sur son fumier de misère, misérable charogne vivante qui ne se doutait pas de ses pourritures et qui, physiquement non moins que spirituellement, se décomposait chaque jour un peu plus²⁹.

²⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 77.

²⁶ *Ibid.* p. 76.

²⁷ La femme a été et est toujours l'objet de médisances et la cible de discours misogynes. Au XIX^e siècle, par exemple, les Goncourt la décrivent comme « un animal mauvais et bête, à moins d'être élevée et extrêmement civilisée » et comme « la plus belle et la plus admirable des pondeuses et des machines à fécondation. » (*Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, tome I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 161.)

²⁸ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 109.

²⁹ *Ibid.*, p. 218.

Le corps de la femme hystérique est érotisé et ramené au rang d'objet sexuel. Telle une marionnette, qu'on manipule à sa guise, Humilité est dirigée par le prêtre : il la pétrit comme bon lui semble et jouit « de la croire entièrement dominée³⁰. » La relation qu'Humilité entretient avec son directeur peut également être saisie comme un « commerce ». De ce fait, la béguine devient un bien duquel Orléa tire « un large bénéfice personnel³¹ », puisque, dans son profond mépris de la femme, il ne voit en elle qu'une propriété : « Elle était sa bête, sa proie, l'être machinal qu'il tirait aux nerfs, à l'âme, la précipitant ou la relevant à son gré³². »

Dans *L'Hystérique*, la femme est également perçue comme une malicieuse, une menteuse, une sorcière. L'origine de cette dernière image date du Moyen Âge et Michelet lui a donné sa forme romantique :

Elle naît fée. Par le retour régulier de l'exaltation, elle est sibylle. Par l'amour, elle est Magicienne. Par sa finesse, sa malice (souvent fantasque et bienfaisante), elle est Sorcière, et fait le sort, du moins endort, trompe les maux³³.

L'image de la femme-malice, capable de tromper l'homme à sa guise, sied bien à Humilité, accusée « d'avoir jeté sur [Orléa] [...] ses sortilèges de femme³⁴ ». La femme est dès lors exclue de la communauté humaine, sa beauté est « ulcérée³⁵ » et le roman en fait une femme-fantôme :

Décrépite et rabougrie, les joues évidées de cavités profondes qui dessinaient par avance sous sa chair desséchée la funèbre géométrie de la tête de mort, portant en outre sur son front, parmi les étoiles des stigmates violettes, le labour d'horribles rides qu'on eût dites taillées à coups de hache, elle traînait son propre fantôme, ombre qui n'avait plus d'humain que le nom et se perdait déjà dans les obscurités de la mort. Quand elle était

³⁰ *Ibid.*, p. 75.

³¹ *Ibid.*, p. 196.

³² *Ibid.*, p. 189. Nous soulignons.

³³ Jules Michelet, « Introduction », *La Sorcière*, Hetzel, Jung-Treuttel; Paris, Leipsig, 1862, p. v.

³⁴ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 191.

³⁵ Dans le roman de Lemonnier, on parle de « filles saignantes qui peut-être avaient été belles » (*Ibid.*, p. 94).

assise, elle paraissait grande en tout comme un enfant, et un enfant dont les membres auraient été comprimés et tordus dans les brodequins du rachitis³⁶.



Fig. 2 – « Captive », Max Klinger, détail de *Ein Leben* (Une vie), 1884.

Humilité est ainsi réduite à un corps squelettique, spectral, qui se détraque et se rabougrit. Le corps féminin subit un traitement grotesque et devient le comble de l'horreur. Lemonnier, dans ce « spectacle de la douleur³⁷ », élimine toute forme de féminité : la femme est alors dépoétisée et dénaturée.

Un paradoxe curieux loge au cœur de la vision masculine de la femme hystérique. Si la femme est d'une part montrée dans toute la laideur de son corps malade, comme nous venons de le démontrer, elle est d'autre part érotisée et représentée selon des critères de séduction. L'homme – qu'il soit prêtre, écrivain ou médecin – assouvit un fantasme ou un désir particulier en faisant ressortir chez la femme les traits de l'hystérie. Cela nous permet de postuler que l'idéalisation de la femme et son érotisation sont simultanées mais n'ont lieu que pendant la crise extatique où, dans un court laps de temps, la femme réconcilie l'homme avec Dieu.

UN ROMAN ANTICLÉRICAL

La femme mystique occupe une place privilégiée dans le traitement littéraire que les naturalistes réservent à la femme hystérique. Pour les romanciers naturalistes, la

³⁶ *Ibid.*, p. 218-219.

³⁷ J'emprunte l'expression « spectacle de la douleur » à Georges Didi-Huberman (*Invention de l'hystérie – Charcot ou l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 9).

mysticité, fait spécifiquement féminin³⁸, est une pathologie, une maladie dont il faut guérir la femme. La dévotion est l'une des principales causes du dérèglement féminin et l'hystérie devient alors une explication plausible, pour ces écrivains, de la folie mystique. Les émules de Zola considèrent que la frontière qui sépare le mystique et le pathologique est mince et porte à confusion. Ils s'efforcent de trouver une façon efficace d'éclaircir la mysticité et de comprendre comment elle agit sur l'être féminin. Ils situent le mysticisme dans un contexte essentiellement physiologique et scientifique : « le discours médical apparaît comme une solution commode pour expliciter une dévotion féminine qui hante l'imaginaire des écrivains³⁹. » La pathologisation de la femme mystique donne à ces derniers plusieurs opportunités dramatiques. Le traitement romanesque de la foi lie celle-ci à la pathologie et amène les romanciers « à ne plus traiter les dévotes qu'en hystériques⁴⁰. »

Victime de sa condition naturelle, la femme l'est aussi doublement de la religion : à la fois parce que sa nature la porte vers elle et parce que l'institution religieuse l'exploite. Dans *L'Hystérique*, Orléa exerce un pouvoir absolu sur sœur Humilité. Soumise, elle est manipulée par le prêtre qui exerce son autorité spirituelle sur elle :

Penchée sur son livre d'heures, dans l'ombre de son voile, Humilité demeurerait comme abîmée sous le geste du prêtre⁴¹,

et sur les autres béguines, ces « consciences machinales de dévotes, abêties par la routine des pratiques⁴². » Elle est doublement aveuglée par l'emprise de la religion et

³⁸ Les Goncourt, déjà, n'avaient-ils pas écrit que « la religion est une partie du sexe de la femme ? » (*Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, tome I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 248).

³⁹ Éléonore Roy-Réverzy, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁴¹ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 54.

⁴² *Ibid.*, p. 77.

par le pouvoir d'un prêtre qu'elle considère comme Dieu le père. Orléa le reconnaît et va jusqu'à dominer la béguine en confession :

Et sa perversité de délectations solitaires l'amenant par des détours à se dévoiler toute entière dans le secret de la confession, il la tenait déshabillée devant lui, sa nudité toute frissonnante des voiles qu'il la forçait à dépouiller⁴³.

La dévote interprète tout comme des épreuves de la Providence, dût-elle subir les pires tourments. Même si Orléa l'oblige à se supplicier ou à commettre un acte inhumain, Humilité perçoit cette manière d'agir comme une intervention de la Providence. Sous l'influence de son confesseur, elle se martyrise pour le salut de son âme.

Dans *L'Hystérique*, le discours religieux est montré comme un alliage d'érotisme et de mysticisme. Humilité est souvent décrite dans le roman comme une masochiste narcissique qui, en exemple parfait de la dévote hystérique, donne « une représentation d'elle-même en martyre dans laquelle elle se mire avec délectation⁴⁴. » Du point de vue du narrateur, elle n'aborde la religion que par le charnel et n'a en fait de jouissance que dans la souffrance. *L'Hystérique* présente ainsi une vision grotesque de la foi puisque le ravissement de sœur Humilité face au sacré n'est motivé que par des désirs de la chair et des élans amoureux :

Puis le visage changea : des tendresses amoureuses et comme l'alanguissement d'une vision de volupté montèrent à ses paupières, effaçant insensiblement sous les langueurs la brûlante intensité du regard mystique. Sa bouche s'évasa, avec le tremblement d'un baiser au bout, et elle détendit les bras, d'un geste désirant qui eut l'air de s'ouvrir à une possession charnelle⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁴ Éléonore Roy-Réverzy, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁵ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 173.

Le roman le dit et le redit : les mortifications d'Humilité sont « ses plus intimes et plus douloureux bonheurs⁴⁶ ». Humilité se complaît dans l'ascétisme, « du moment que la mortification ne [tend] pas à l'anéantissement du corps⁴⁷ ». Lorsqu'Orléa veut lui ôter son droit à la communion quotidienne, « il lui [semble] que rien au monde [n'égale] la torture d'être privée des tendresses du divin amant coulant au plus profond de ses veines, sous les apparences de l'Eucharistie⁴⁸. » La souffrance devient pour elle un désir fondamental et un besoin nécessaire. Les plus horribles douleurs :

la douleur devint tellement aiguë qu'il lui parut éprouver la sensation d'un tison lui brûlant le dedans des orbites jusqu'au fond des fibres [...] C'était comme un sable en feu qui lui raclait la pupille⁴⁹,

deviennent les plus belles sensations :

elle goûtait d'innombrables mollesses, dans lesquelles elle crut que son corps allait se dissoudre et qui, coulant jusqu'en ses moelles, y chatouillaient délicieusement l'être, comme en un spasme voluptueux⁵⁰.

Le narrateur rapproche la jouissance qu'éprouve Humilité à l'égard de la douleur de celle d'un orgasme. Usant à profusion de l'oxymore, il montre la confusion des sentiments d'Humilité, divisée entre le supplice corporel et le supplice amoureux : « des voluptés délicieuses comme dans une plaie d'amour où elle aurait à sentir l'adorable aiguillon de la tendresse divine⁵¹. » La souffrance est telle qu'elle se dissout pour se transformer en euphorie et en extase.

La relation de la dévote hystérique avec « l'amant céleste » ou avec « l'époux divin » est signalée à plusieurs reprises dans *L'Hystérique*. Le cœur oppressé de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73-74.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

soupirs, elle confond souvent Dieu et l'homme allant jusqu'à appeler un amant imaginaire qu'elle désire ardemment :

Il les suppliait de s'ouvrir au divin embrasement, de désirer ardemment le Seigneur, comme le fiancé des fiancées [...] Et toutes se sentirent fondre dans la promesse de ce grand amour⁵².

Les sermons dictateurs d'Orléa suscitent l'exaltation de sœur Humilité devant l'image du Dieu-homme et celle des autres béguines :

Pour elle, des délices toujours nouvelles accompagnaient son union chaque jour recommencée avec le Seigneur. Il lui paraissait qu'un sang divin coulait dans ses veines froides la brûlure d'un baiser. Le Dieu qu'elle venait d'absorber à travers un arrêt momentané de la vie, son souffle aboli sous la pénétration de ce souffle émané d'en haut embrasait de proche en proche toutes les parties de son être⁵³.

Même si l'hystérie lui donne l'illusion d'une véritable étreinte avec Dieu, la dévote entreprend une quête qui ne peut jouer que sur la représentation d'un dieu en lui-même insaisissable :

Et la notion des choses peu à peu s'étouffant dans son esprit comme aux mirages de l'hallucination, elle finit par ne plus démêler d'avec l'Éternel son ministre périssable, confondant le Créateur et la créature dans les aveugles illusions de sa piété⁵⁴.

En proie à une extase religieuse, Humilité veut s'élever à l'idéal que lui propose Orléa, idéal qui la ferait pareille à « l'image de pureté que ses mortifications lui permettront d'atteindre⁵⁵ », mais qui est de toute évidence inaccessible⁵⁶. La femme mystique se confond ici avec l'image de la femme idéale qui se voue à un homme jusqu'à l'épuisement de son corps.

⁵² *Ibid.*, p. 47.

⁵³ *Ibid.*, p. 131-132.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁵ Éléonore Roy-Reverzy, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁶ Le roman montre que la raison d'Humilité se perdait « dans cet immense désir d'un Dieu qui ne se laissait pas atteindre » (Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 81).

Dans *L'Hystérique*, le portrait de la dévote est anticlérical : outre le fait que Lemonnier la présente comme une hystérique, il dénie toute valeur à sa quête du



Fig. 3 – « La pécheresse », détail de *La Religion*, par Batoni, 1757.

divin et la montre « victime de ses sens et de l'exploitation qu'en pratique l'Église⁵⁷. » Il dénonce ainsi un véritable pharisaïsme où la femme serait à la fois victime de sa faiblesse morale et intellectuelle et victime de la propagande religieuse. Une double lecture du portrait d'Humilité est possible et permet au lecteur de concevoir la femme pieuse de deux façons. Il peut penser que la béguine est déjà folle, hystérique de nature et, par le fait même, qu'elle n'est qu'une fausse

dévote qui se plaît à s'infliger sacrifices, mortifications et jeûnes, en conformité avec l'image idéale qu'elle se fait de la religion. Ses nombreuses crises hystériques s'expliqueraient en conséquence par une condition psychologique. Ou bien il peut penser qu'Humilité est innocente, mais qu'elle est transformée en femme hystérique par le prêtre (ou par la religion). En effet, Orléa hystérise Humilité en la contraignant continuellement à se martyriser : il dirige son esprit en s'emparant de son âme, il exploite facilement ses faiblesses, il participe à son anéantissement moral, spirituel et psychique, il la satanise et la corrompt. Les crises hystériques de la béguine seraient alors provoquées davantage par Orléa et par le traitement péjoratif – masculinisé et anticléricalisé – qu'il en fait, que par une folie préalable.

Parce qu'il rompt avec les bases de la religion catholique, *L'Hystérique* est un roman anticlérical type. En plus de présenter sœur Humilité comme une dévote hystérique, de dénoncer les méfaits du célibat d'Orléa en le présentant comme un

⁵⁷ Éléonore Roy-Réverzy, *op. cit.*, p. 170.

homme sexuellement obsédé, Lemonnier dresse un portrait négatif du rôle spirituel et social du prêtre.

Marc Angenot, dans *1889 : Un état du discours social*, écrivait que, à la fin du XIX^e siècle,

le catholicisme perd du terrain dans les institutions, les pratiques, les consciences depuis bientôt un siècle; selon l'analyse des historiens, cette déchristianisation s'accélère depuis une vingtaine d'années. L'image sociale du prêtre se dégrade. Dans plusieurs départements, on est en pleine désertion des autels; le recul de la foi est plus ancien, mais l'indifférence religieuse « visible » est relativement nouvelle⁵⁸.

En jumelant l'excès et la piété, la folie et le mysticisme, *L'Hystérique* pousse la position antireligieuse des naturalistes à son extrême limite, provoquant la fureur du clergé :

Les fastes de l'église font l'objet d'une condamnation unanime chez les romanciers anticléricaux qui usent de différents réseaux métaphoriques pour dénoncer les messes-spectacles, et les prêtres-comédiens⁵⁹.

Plusieurs personnages du roman font preuve d'une grande ferveur spirituelle et d'une dévotion extrême, mais la plupart sont décrits comme des déséquilibrés en proie au délire. Le tempérament particulier d'Orléa, son mépris pour les femmes, sa fougue animale et son désir pour la chair et le sang d'Humilité sont autant de caractéristiques qui montrent l'excentricité inquiétante du prêtre. Les nombreuses figures sombres que prend Orléa tout au long de l'intrigue le font apparaître tantôt comme un monstre qui terrorise les pauvres béguines :

il se complaisait à les tenir dans l'angoisse et la peur de ses terrifiants silences [...] acheminait par une progression constante à la crainte de la colère divine les âmes tremblantes, en qui sa parole s'enfonçait comme un couteau [...] flagellant les béguines de ses mots incisifs et de ses âpres gestes qui avaient l'air d'aller rechercher la conscience au fond de leurs corps⁶⁰,

⁵⁸ Marc Angenot, *1889 : Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 921.

⁵⁹ Éléonore Roy-Reverzy, *Le roman au XIX^e siècle*, Paris, SEDES, coll. « Campus », 1998, p. 107.

⁶⁰ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 43-45.

tantôt comme un possédé tenté par le démon et qui finalement tombe dans la déchéance :

ramassé en lui-même et la tête tournée vers le point le plus sombre de l'église, comme dans l'horreur d'une effroyable vision, il ouvrit toutes larges les portes de Géhennes et montra les grimaces et les contorsions des maudits pour échapper au grand feu qui les dévore sans jamais les consumer [...]; et constamment, il semblait se débattre lui-même, sa face pâle tordue par les convulsions de l'éloquence contre d'inexorables mains invisibles [...] les bras tendus vers la partie de l'église où ses yeux semblaient suivre d'effrayants fantômes [...] comme quelqu'un qui, en proie à l'hallucination, s'adresserait à des êtres imaginaires.
[...]

il y avait des nuits où il se dressait, sentant rôtir sa chair; il s'enfonçait alors dans la pensée de la perdition, jouissant, comme d'un abominable titillement de stupre, de se débattre aux mains des démons, avec la pointe de leurs fourches enfoncées dans ses flancs [...] aiguillonné par l'appétit de l'être féminin, [...] cette sainte détournée par lui de la voie du paradis et précipitée à sa propre damnation [...] il s'enorgueillissait presque de sa déchéance⁶¹.

L'image du prêtre est sombre à l'envi : Orléa a tout d'un criminel qui regarde Humilité avec « ses prunelles d'homme de proie » et qui est souvent « pris d'une envie de revoir sa victime », « victime toute moite encore de sa débauche⁶² ».

L'audace de Lemonnier dans la description des morbidités ne s'arrête pas là. Il présente le prêtre comme un avorteur :

il vit des filles qui lui vendirent des drogues abortives; [...] Humilité absorba les drogues, mais les expulsa, et seulement après qu'il eut recommencé six fois, fut prise de coliques effrayantes. Puis, vers le matin, une douleur plus forte lui ayant tordu le ventre et les reins, elle laissa aller un flot d'eau et de sang qui la délivra; [...] il regarda longtemps avec mélancolie cette pourriture engendrée de lui⁶³,

ou comme un vampire :

alors, ne se possédant plus, d'un mouvement sauvage, il s'accroupit sur

⁶¹ *Ibid.*, p. 45-46, p. 184.

⁶² *Ibid.*, p. 176.

⁶³ *Ibid.*, p. 223.

ses talons et se mit à sucer à rouges et dévorantes lèvres ses plaies, mordant par moments sa chair, avec des cris rauques⁶⁴.

Approchant au plus près de l'un des plus forts tabous, il va jusqu'à peindre l'image

d'un Orléa-carnivore, voire cannibale :

des sueurs mortelles poissaient ses cheveux; il s'acharnait, les mâchoires disloquées et veules, [...] Alors, il se dressa sur les genoux, poussa désespérément un cri qui se perdit dans les rumeurs grandissantes, [...] torturant pendant ce temps les plaies toutes vives, d'un grattement furieux de ses ongles, comme un chien qui de ses harpes fouit un trou où il sentit une viande⁶⁵.

Les attaques dont est victime Humilité sont parfois orchestrées par une sorte d'hypnotiseur qui dirige et commande la crise à venir :

La main déployée comme une serre, tout l'afflux de sa volonté magnétiquement dardé sur le fantôme douloureux dressé devant lui, il avait l'attitude d'un thaumaturge opérant un miracle [...] le maître des consciences et des destinées qui, d'un mot, arrachait cette âme endormie au suaire spirituel [...] Trois fois il la tira de son immobilité léthargiée, incompatissant à la visible souffrance de son corps tiraillé de brusques sursauts à chaque rappel, comme si, armé de tenailles, le tourmenteur lui eût enlevé des morceaux de sa chair à travers la vie mal suspendue d'un stupéfiant⁶⁶.

Le roman condamne ainsi le prêtre, ce « monstre social », en lui prêtant bon nombre de visages maléfiques et barbares. La négativité de la figure du prêtre nie toute idée religieuse et assimile toute quête spirituelle à une insatisfaction sexuelle ou à un excès de folie. Par ces descriptions insinuantes et lugubres, Lemonnier se rapproche de l'école décadente.

L'Hystérique parodie aussi certains défenseurs de la religion catholique. Dans la scène de l'exorcisme d'Humilité, Lemonnier décrit le personnage du père Vignas dans

⁶⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 215. Nous soulignons.

une langue crue et soutenue, caricaturant les traits de ce capucin tout en soulignant l'emprise de la religion sur les âmes pieuses:

De la religion, sa courte cervelle n'avait retenu que deux choses : le Paradis et l'Enfer. Et, comme les autres religieux de son ordre, mais avec une superstition plus exacerbée, il rapportait l'idée du mal que commettent les hommes et des misères qu'ils endurent à la présence d'invisibles esprits harcelant sans trêve l'humanité⁶⁷.

La dénonciation des bassesses du clergé ne concerne pas que le bas clergé, elle touche toute la hiérarchie catholique puisque l'éloignement d'Humilité est attribué à l'action de l'évêché. À la toute fin du roman, la jeune femme gêne le béguinage et son curé, et les autorités ecclésiastiques ne veulent dès lors que blanchir leur réputation : « L'Église a pour ceux qui la gênent des retraites profondes comme des tombes⁶⁸. » Le roman veut montrer que le pouvoir que détient l'Église est un abus et qu'il est souvent utilisé à des fins malhonnêtes.

L'Hystérique dénonce également les symboles et les outils religieux en leur accordant un rôle pathologique. Les textes hagiographiques, les sources iconographiques et la phraséologie qui caractérisent le discours pieux, proviennent d'abord et avant tout de la littérature, si ancienne soit-elle, et par le fait même, ne sont que fiction. Plusieurs dévots prennent à la lettre les textes de la vie des saints, en particulier *L'Imitation du Jésus-Christ*⁶⁹. Sœur Humilité et Orléa sont deux exemples de ces « esprits naïfs » qui prennent les idées abstraites et la vie des saints au pied de la lettre et qui fétichisent l'iconographie religieuse :

Comme [Humilité] avait lu, et cent fois relu, dans le grand Catéchisme le récit des maux de l'Église, elle se rappelait les cirques où mouraient les premiers chrétiens, et à leur exemple eût souhaité être livrée en pâture à des lions. La vie de saints lui offrait aussi de merveilleux enseignements de

⁶⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁶⁹ *L'Imitation du Jésus-Christ* a été l'un des livres les plus lus à l'époque et le livre de chevet de plusieurs héros de romans naturalistes, comme Madame Gervaisais ou Serge Mouret.

cruauté envers soi-même, qui lui donnaient le goût d'une mort constante, entretenue dans le vif de la vie par des tortures volontaires qui détraquent les os et qui épuisent le sang, pendant de longues années⁷⁰.

Et [Orléa] se rappelait les mortelles voluptés, l'intime et énervant désir de se supplicier lui-même qui, plus jeune, l'avaient transporté à la lecture des béates tortures des saints⁷¹.

Ils idéalisent ces récits colorés de merveilleux et modèlent leur vie sur ces textes « légendaires ».

En une manière de chiasme, le roman inverse la construction et le sens logiques des choses. Habilement, Lemonnier place le personnage du prêtre dans la position du sceptique et le personnage du médecin dans celle du croyant. Le mystère qui entoure Humilité devient un véritable « récit de cas » qui tourmente à la fois le prêtre et le médecin, aucun d'eux ne pouvant cerner ce qui engendre le mal chez la béguine :

- Mais enfin, docteur, fit-il soudain en se piétant, avez-vous eu déjà l'occasion de soigner un cas pareil ?
Le médecin avoua que non, déclara le mal exceptionnel, finit par reconnaître que cependant le travail du sexe expliquait bien des choses.
[...]
- Alors, vous croyez que les crises de sœur Humilité sont dues simplement à un état de nature ?
- Permettez, curé ! Chez sœur Humilité, c'est bien différent... Certainement, il y a là un processus névropathique... Mais nous avons affaire à une personne très pieuse, d'une piété exemplaire. Hé ! hé ! la science a quelquefois besoin des lumières de la foi pour expliquer ce qui se passe dans des natures aussi spécialement douées.
- Mais enfin, interrompit Orléa en haussant la voix, est-ce une malade ? ou croyez-vous à une influence purement...
[...]
- Après tout, vous êtes docteur, vous. C'est votre métier de diagnostiquer. Nous ne comprenons rien à cela, nous, les médecins spirituels. Est-ce l'âme qui est souffrante ? Est-ce seulement le corps ?
[...]
- Sans doute le corps, mais l'âme aussi.
[...]
- Je vous vois venir... Une sainte alors⁷² !

⁷⁰ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 72.

⁷¹ *Ibid.*, p. 170.

⁷² *Ibid.*, p. 85-86.

Le médecin, M. Basquin, n'est jamais certain de ses théories médicales et ne paraît pas sûr de ses convictions et des hypothèses qu'il avance, de sorte qu'il préfère s'en remettre à la foi catholique, lui qui devrait plutôt tenir les rennes de la science : « on l'appelait "Sa Sainteté M. Basquin", chez les bourgeois de la ville, par allusion à la piété, qui était plus grande que sa science⁷³. » En revanche, le prêtre Orléa se méfie de la piété de sœur Humilité et de son état de « sainteté », lui qui, en tant qu'homme de foi, ne devrait pas être aux prises avec le doute⁷⁴.

L'utilisation du discours médical

L'Hystérique propose une étude approfondie des symptômes de l'hystérie religieuse ou mystique. Avant la première crise apparaissent habituellement des signes précurseurs qui indiquent le tempérament de l'hystérique et, par le fait même, la crise à venir : « ces moments d'absence, ces émotions soudaines, ces larmes immotivées sont les *prodromes* dont un praticien tire le diagnostic de l'hystérie⁷⁵. » Dans *L'Hystérique*, les prodromes d'Humilité, qui se résument à la « raideur de ses membres », à « l'insensibilité » de son corps, à sa face « effroyablement pâle », à ses « lèvres entr'ouvertes et décolorées⁷⁶ », sont autant de signes évocateurs de la maladie. Plusieurs facteurs contribuent également à « l'évolution » de la crise hystérique. Humilité habite « dans un délaissement de banlieue⁷⁷ » : elle est isolée de la grande ville. Solitaire, elle se retrouve au sein d'une atmosphère très pieuse, où « une vague émanation d'église se perpétue » et la maintient « dans un état de demi-

⁷³ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁴ Il n'est pas rare chez Zola de retrouver un « homme de foi » qui doute, soit de sa foi, soit de la religion catholique : le personnage de l'abbé Pierre Froment, dans le cycle des *Trois villes*, est l'un de ceux-là.

⁷⁵ Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁶ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

sainteté⁷⁸». Au béguinage, elle est entourée d'objets religieux ou d'images de saints. Elle cherche « le silence et le recueillement », est « peu communicative », « éprouve une sorte d'éloignement instinctif pour la compagnie et l'action », est « serviable » et « soumise⁷⁹ » :

Une croissance longtemps retardée lui donnait les gaucheries timides et la maigreur de poitrine des filles non nubiles. Grande, sa taille plate un peu courbée par désir de s'effacer, elle portait sur le visage une expression d'indicible ennui et comme la lassitude d'un corps à traîner. Aucune émotion ne marquait sur ce masque pâle, d'une blancheur exsangue et morbide où, pareille à un œillet fané, la bouche serrait ses minces lèvres décolorées. L'ensemble des traits du visage, froid jusqu'à la rigidité, eût paru vulgaire sans les yeux, des yeux profonds, allumés de claires flammes bleues dont le rayonnement illuminait à l'entour la chair morte⁸⁰.

Presque condamnée d'avance, Humilité affiche déjà, au tout début du roman, une « débilité naturelle⁸¹ », offrant l'apparence d'une santé fragile. Elle multiplie les excès de travail dans une « austérité d'ascète⁸² ». Après que les traits de ce « tempérament névrotique » ont été posés, la crise apparaît « un beau jour et pour une raison d'apparence futile⁸³. » Tous ces facteurs sont autant d'indices livrés au lecteur de 1880 pour le contraindre à diagnostiquer une hystérie chez la femme.

Inclure l'hystérie dans un récit littéraire est une pratique à la mode pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'une manière ironique mais très juste, la nouvelle « Une femme » de Guy de Maupassant aborde l'hystérie et dénonce l'extension infinie de son domaine. Retrouvant le ton de Molière, Maupassant rappelle que l'hystérie est un fait de discours et souligne ainsi l'effet « épidémique » de cette maladie qui

⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

⁸² *Ibid.*, p. 49.

⁸³ Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 14.

contamine tout le discours social et qui, désormais, « sert à tout expliquer⁸⁴ ». L'hystérie a ainsi connu une « surcharge interprétative⁸⁵ », signifiant tant de choses et ayant tant d'usages linguistiques contradictoires « que le mot ne [remplit désormais] plus la fonction essentielle du langage : désigner⁸⁶ ».

La formation du discours psychopathologique et la querelle de l'hystérie⁸⁷, débordant du domaine de la science, influencent directement la littérature naturaliste. La femme du XIX^e siècle est une « éternelle malade » et sa pathologisation s'accroît dans la littérature de la fin du siècle. Quand le roman naturaliste thématise l'hystérie, il convoque l'intertexte scientifique d'une manière spécifique. Une prose nette et dure remplace le lyrisme d'antan. L'expérience froide entre en scène : l'écrivain naturaliste étudie désormais l'homme sous toutes ses facettes. Au cœur du sujet, il observe les soubresauts du corps et les vibrations des nerfs : « nous autres, modernes, de plus en plus, nous sentons, aimons, écrivons [...] avec nos entrailles⁸⁸. » Démarquant dans leurs œuvres le discours scientifique, les romanciers tentent de mieux comprendre les pathologies de leur temps. De nombreux romanciers transposent en récit les histoires et les données médicales. Le vocabulaire médical infiltre le champ de la littérature naturaliste : « les thèmes physiologiques ou pathologiques s'imposent de manière quasi obsédante comme figure privilégiée de toutes les déviations [et] du désordre

⁸⁴ Voir l'annexe I.

⁸⁵ Ce terme a été cité par Gaston Bachelard dans l'introduction du *Nouvel esprit scientifique* [1934], Paris, PUF, 1983 (selon Mark S. Micale, « Le discours français sur l'hystérie à la fin du XIX^e siècle », dans *Autour des « Études sur l'hystérie »*, *op. cit.*, p. 114).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Pierre-Henri Castel, *La querelle de l'hystérie. La formation du discours psychopathologique en France (1881-1913)*, Paris, PUF, 1998, 349 p.

⁸⁸ Jules Michelet, « Mercredi, 22 juillet 1857 » dans *Journal*, t. II (1849-1860), Paris, Gallimard, 1962, p. 337.

social⁸⁹.» Soucieux de vérité, les romanciers usent de la description clinique comme d'une véritable ressource esthétique.

Lemonnier se tourne lui aussi vers le langage clinique et utilise des éléments précis pour identifier et décrire ce qui ne peut être pour lui que la maladie par excellence de la femme croyante. L'écriture qu'il utilise est crue et sans ménagement. L'organicité de la maladie lui permet de constituer un univers fictif bien particulier. Thèmes, motifs et lieux communs reflètent la vie organique de la nature humaine : le sang, l'ordure, la pourriture. Lemonnier utilise le lexique de la déjection et de la boucherie :

« sinistre chourineur de cet abatteur de têtes » (p. 76) – « bêtes de boucherie » (p. 93) – « plaies purulentes » – « du spectacle des gorges étalées d'où la sève sort en jet carminé » (p. 180) – « cette fiente humaine » (p. 166) – « cette pourriture engendrée de lui » (p. 223) – « déchoir au rang de la bête » (p. 166)⁹⁰.

Il utilise aussi l'allégorie de la femme-charogne : Humilité répugne Orléa qui la considère comme une « pestiférée⁹¹ » et comme une « pourriture de charogne⁹².» Enfin, il se sert de l'image forte de la surabondance du sang afin de montrer l'horreur du sang menstruel, à la fois libérateur et impur, et de présenter le supplice et le tourment du martyr :

« son être saignant et ulcéré » (p. 79) – « avec le martyr saignant de son sexe » (p. 91) – « perpétuel martyr du corps » (p. 93) – « de larges plaies rouges saignant » (p. 35) – « [divines suppliciées] consumées de si extraordinaires ardeurs qu'elles semblaient rôtir vivantes sur des grils et que l'enfer, coulant ses plombs fondus dans leurs veines, n'eût rien été à côté de leur embrasement » (p. 93-94) – « le sang s'échappait à torrents de ce martyrologue, inondant les dalles des cloîtres, rejaillissant jusqu'à la voûte des églises, éclaboussant les roses blanches d'une pluie pourpre » (p. 94) – « d'incessants suintements de larmes rouges » (p. 116) –

⁸⁹ Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, volume I, Paris, Klincksieck, 1991, p. 12.

⁹⁰ Les indications de pages renvoient à *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, *op. cit.*

⁹¹ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 97.

⁹² *Ibid.*, p. 69.

« mortifications violentes » – « flagellation » – « ouvrant sa chair aux sillons rouges qu'y creusait la corde » (p. 156)⁹³.

Parce que le corps de la femme a longtemps été mal connu des hommes, le sang menstruel est généralement à l'origine de bien des maux et des malédictions, prédisposant ainsi toutes les descendantes d'Ève à devenir des suppôts de Satan. La perte du sang de la femme est interprétée comme une blessure immonde : c'est la trace du châtement et de la chute dans le péché. Bien qu'il tempère parfois les crises, le sang menstruel devient l'impureté qu'il faut expier et la « commune ignominie⁹⁴. » Il ne faut pas « mêler [...] le nom de l'Éternel à ces choses⁹⁵ », les menstrues étant considérées comme des « souillures ignobles ».

La fixation sur le sang est omniprésente tout au long du roman et évidente dans la volonté de se couvrir de stigmates, geste par lequel Humilité montre son désir de ressembler davantage à son « amant céleste » :

Un vendredi, jour des Affres du Seigneur, elle se perça le côté au moyen d'une aiguille, pour se punir de s'être sottement délectée des approches de sa résurrection dans le ciel, et un peu de ce sang ayant coulé, elle trouva que ce n'était pas assez, et se piqua aux pieds, au creux des mains, au front. Elle se flagella ensuite de toutes ses forces avec la corde de tertiaire de Saint-François qu'elle portait autour des reins, espérant que le sang coulerait davantage. Et en même temps, elle avait honte de la petitesse de sa foi, qui ne lui suggérait que de si mesquines assimilations à la grande Passion, et par contrition, promit au maître adorable de marcher désormais sur des pointes de fer. Elle glissa en effet des clous dans ses souliers, et la plante de ses pieds fut trouée comme un crible⁹⁶.

Dans *l'Hystérique*, le sang est aussi associé au plaisir et à l'excitation qu'éprouve Orléa devant le corps de la femme : « Ce sang surtout l'attirait, le pénétrait d'une délectation profonde⁹⁷ ». Face à Humilité qu'il considère comme sa « créature »,

⁹³ Les indications de pages renvoient à *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, *op. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 73. Nous soulignons.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 180.

Orléa « éprouve une fascination morbide pour le sang qui s'écoule de ses plaies⁹⁸ », car à ses yeux la jeune béguine devient le Christ personnifié. Orléa a ainsi l'illusion macabre de s'unir à travers elle au corps supplicié du fils de Dieu⁹⁹.

Charcot et la Salpêtrière

Après la manie chère à Pinel et la monomanie chère à Esquirol, l'hystérie devient la nouvelle entité nosographique de référence, tout particulièrement à partir du moment où Jean-Martin Charcot et l'école de la Salpêtrière s'en occupent. Dorénavant pensée comme un lieu de savoir et d'enseignement, la Salpêtrière devient un laboratoire social où Charcot donne ses leçons publiques : voulant faire évoluer la conception scientifique de l'hystérie en la considérant comme une maladie à part entière, il montre au Tout-Paris, en de petits spectacles, les quatre grandes phases de ce qu'il appelle la Grande Hystérie ou *hysteria major*¹⁰⁰.

« Bien qu'elle n'ait rien de commun avec l'épilepsie¹⁰¹ », la première phase, dite épileptoïde, évolue en trois périodes distinctes : tonique (composée de mouvements suivis d'une immobilité tétanique), clonique et résolutive. La deuxième phase, celle des contorsions et des grands mouvements, vient après un moment de silence. Durant cette phase de « clownisme », l'hystérique prend des attitudes « invraisemblables » ou « illogiques ». Les deux attitudes principales caractérisant cette phase sont les salutations, pouvant être successives et adressées à diverses personnes, et le fameux « arc de cercle », qui courbe le corps d'une malade qui ne

⁹⁸ Éléonore Roy Reverzy, présentation de *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁹ Lemonnier montre que le meilleur moyen pour Orléa d'accéder au divin est de passer par sœur Humilité : « alors seulement il s'aperçut qu'il avait du sang aux mains et il lui sembla qu'il venait de toucher aux mains du Christ » (Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 174).

¹⁰⁰ Voir l'annexe II.

¹⁰¹ Jean-Martin Charcot, « Grande hystérie ou hystéro-épilepsie », dixième leçon, dans *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*, Paris, Bureaux du Progrès médical; E. Lecrosnier et Babé, 1888, p. 174.

repose que sur la tête et les pieds. Viennent ensuite plusieurs mouvements qui varient d'une femme à l'autre : crises de rage, flexions, roulis, hurlements, fureurs, pertes de conscience et autres gestes ou états s'enchaînent de façon précipitée. La troisième phase est celle des attitudes passionnelles ou celle des poses plastiques, où la malade vit activement son désordre intérieur. Pendant qu'elle se déroule, plusieurs phénomènes peuvent survenir : les hallucinations (signes d'épouvante ou de joie), l'extase, la défense, la menace, l'appel, la supplication, la prière, les lamentations ou l'euphorie. La quatrième et dernière phase est celle du « délire de mémoire ». La crise s'atténue alors, ne laissant que quelques manifestations nostalgiques : la malade peut soit raconter l'histoire de sa vie en s'apitoyant sur son sort, soit élaborer une fiction arborant des humeurs variées.

Les crises hystériques des patientes de Charcot sont spectaculaires et dramatiques. Il enseigne devant un public essentiellement masculin, formé d'intellectuels, d'artistes, de médecins, d'élèves et de curieux. Voulant reproduire la crise d'hystérie à volonté – « nous croyons qu'il faut savoir profiter de l'existence des



Fig. 4 – « Une leçon clinique du Dr. Charcot à la Salpêtrière », par André Pierre Brouillet, Salon de 1887, tableau visible à la Faculté de médecine, Rue École de Médecine, Paris 6.

points hystérogènes pour provoquer une attaque à un moment donné » – Charcot exhibe la malade devant la foule, prenant soin d'avertir son public de la possibilité d'un échec :

Eh bien ! cette malade va nous servir à vous démontrer ce que j'avance. Je vous dirai cependant que, bien que nous soyons à peu près sûrs du résultat annoncé, les choses de l'organisme ne sont pas aussi précises que les choses de la mécanique, et je ne serais pas étonné que notre opération ne réussît pas. On dit quelquefois que les expériences sur les

animaux, quand elles se font en public, ne réussissent pas aussi bien que dans le laboratoire¹⁰².

La véritable visée de ces leçons est davantage expérimentale que thérapeutique : en plus de comparer l'exhibition publique de la personne féminine à une simple « expérience animale », le médecin considère principalement la femme comme un outil de laboratoire. Ces conceptions masculines de la personne féminine sont proches de celles que le roman de Lemonnier livre à la fiction.

LA REPRÉSENTATION ROMANESQUE DE LA CRISE HYSTÉRIQUE

La spectacularisation du corps féminin

Le roman place le corps féminin à l'avant-plan et le met en scène comme on le ferait au théâtre. Humilité, associée à une actrice, s'exhibe continuellement : elle se promène dans le couvent et suscite l'attention des autres béguines, elle s'affiche comme « un modèle de vertu », se donne à voir pendant ses nombreuses extases et crises hystériques devant un auditoire. Sa souffrance spectaculaire est pathétique : masochiste, elle fait étalage de ses plaies et projette une image de suppliciée. Les crises d'Humilité, véritables petits « numéros », suscitent la curiosité à la fois chez les béguines, la foule et les religieux : tous sont « éblouis [...] par la solennité du spectacle¹⁰³. » Humilité, petit à petit, « s'autodétruit¹⁰⁴ ». Lemonnier fait subir à son héroïne une sorte de calvaire où tout est ordonné en fonction de cette « exhibition publique de la personne féminine¹⁰⁵. » À la fin du roman, alors que le sang d'Humilité cesse de couler de ses plaies, Orléa se sent « trompé par les apparences d'une

¹⁰² *Ibid.*, p. 174.

¹⁰³ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 210.

¹⁰⁴ Paradoxalement, la petitesse du corps mutilé d'Humilité, qui suscite tant l'attention de son entourage, est attribuée à la grandeur de sa foi.

¹⁰⁵ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 220.

fausse sainteté¹⁰⁶». Humilité tarde à être exhibée, la foule s'impatiente comme au théâtre lorsque le début de la pièce est retardé :

À présent, les quolibets montaient de la foule, bourdonnant comme une nuée de guêpes et de frelons. Quelques incrédules frappaient le sol de leurs cannes, modulant sur un ton égal : Au rideau¹⁰⁷ !

Humilité est donc exposée « comme un sujet¹⁰⁸ » aux regards indiscrets de la foule. Ces regards se rapprochent du « regard clinique » de la Salpêtrière dont Georges Didi-Huberman montre qu'il « observe et se garde, ou bien feint de se garder, d'intervenir » :

Un regard muet, sans geste. Il feint d'être pur, d'être l'idéal « regard clinique », doué seulement de ceci : il entend un langage dans le spectacle que lui « offre » la vie pathologique¹⁰⁹.

Dans *L'Hystérique*, Lemonnier emploie le champ sémantique du « spectacle » avec insistance :

« supercherie » – « se donner soi-même en spectacle » – « pensa à une mise en scène » – « flot de foule » – « au premier rang » – « l'assemblée » – « drame » – « les spectateurs » – « démarche étudiée de comédien qui entre en scène » – « l'épisode pathétique du rappel » – « mimer » – « dans le rang des femmes » – « barnum » – « spectacle pitoyable » – « mensonge » – « fausse Passion » – « succès » – « avec des poussées de queue au guichet d'un théâtre » – « spectacle de misère » – « concours de monde » – « expériences »¹¹⁰.

Rassemblés sur à peine deux pages, les termes servent à dénoncer une supercherie catholique orchestrée par de faux dévots, ces « pantalonnades¹¹¹ » dont parle le roman, et met en évidence l'artifice qui se crée souvent autour de l'hystérie et de son traitement. Un double mobile justifie cette stratégie narrative : Lemonnier veut à la fois

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 215.

¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 26-27.

¹¹⁰ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 214-216.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 206.

montrer que la religion est une folie et qu'elle est un spectacle faux, organisé de toute pièce.

La femme en image

*La féminité est en partie une question d'apparence*¹¹².

Le XIX^e siècle a produit énormément d'images de femmes. Dès sa popularisation vers les années 1840, la photographie engendre une fascination du cliché chez les artistes, chez les intellectuels et, particulièrement, chez les médecins qui l'utilisent à des fins scientifiques :

les scientifiques du milieu de XIX^e siècle développent une utilisation de ces images-empreintes, que leurs qualités d'exactitude placent au-dessus de tout soupçon : la photographie accumule les indices, enregistre les observations, facilite la comparaison des faits, la recherche des causes premières et l'établissement des lois¹¹³.



Fig. 5 – « Le Sommeil ou les deux amies. Paresse et luxure », par Gustave Courbet, Paris, Musée du Petit-Palais, 1866. On peut affirmer que la représentation de ces femmes nues et enlacées, fournissant un sujet excitant aux hommes, contribue à l'imagerie pornographique de la femme.

Les disciples d'Hippocrate usent donc de la photographie afin de remplacer les ébauches et les croquis des patientes ou de compléter la description verbale ou écrite de la maladie des femmes. Soumises à l'autorité du regard de l'homme qui les manipule, ces femmes sont souvent immobilisées dans des poses et dans des attitudes que leur suggéraient les médecins.

¹¹² Anne Higonnet, *loc. cit.*, p. 303.

¹¹³ Monique Sicard, « La photographie scientifique, les académismes et les avant-gardes. Les conditions d'un convergence », dans *Alliage*, dossier « L'image dans la science », n° 39 (été 1999).



Fig. 6 – Gustave Courbet, « *L'origine du monde* », Musée d'Orsay, Paris, 1866.

Même si le but premier de cette pratique était de saisir la femme en image pour mieux la définir et la comprendre, même si cette dernière devient désormais un outil pédagogique utilisé par les médecins afin de mieux suivre l'évolution de la maladie, en réalité, la photographie de patientes recycle un style de cadrage et de mise en scène issu des anciennes publications pornographiques, à la seule différence que la photographie insiste moins sur les décors évocateurs que sur l'exposition des parties génitales des femmes¹¹⁴.

Poétique de la crise hystérique

La succession des symptômes et des mouvements des hystériques en crise est toujours la même, ce qui permet au lecteur de reconnaître l'hystérie dans le roman. Les crises d'Humilité qui se manifestent à plusieurs occasions dans le roman comportent certains clichés et plusieurs récurrences formelles qui suivent un ordre précis. Une étude comparative montre que la crise hystérique se déroule et est décrite en accord avec les étapes du tableau nosographique que Charcot fait de l'hystérie féminine, plus précisément ceux de la « grande attaque *hystéro-épileptique*. » Les mouvements des crises d'Humilité correspondent grosso modo aux phases décrites par Charcot. Il est possible de le démontrer en confrontant la description des gestes d'Humilité avec des images tirées de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*.

¹¹⁴ Voir Anne Higonnet, « Femme et images. Représentations », dans *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., p. 335-383.

Le moment de la crise le plus fidèle au plan de Charcot est, comme il fallait s'y attendre, la phase dite des « transports amoureux » :

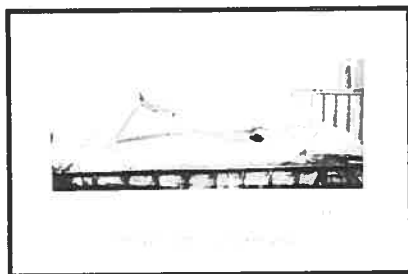


Fig. 7 – « Attaque hystéro-épileptique : arc de cercle », Iconographie photographique de la Salpêtrière (1879), planche III.

comme s'il redoutait de compromettre sa robe aux souillures d'une atmosphère de péché. Mais déjà, ses yeux avaient pris la direction des mornes et fixes regards que sœur Humilité, accroupie dans son lit, le corps demi-sorti des couvertures, dardait devant elle, dans la stupeur et l'effroi des visions (fig. 8). Que regardait-elle ainsi ? Il ne vit rien, pensa à une obsession et fit le signe de la croix, la craignant diabolique. Presque aussitôt, elle desserra les lèvres, prolongea un cri :

– Arrêtez !



Fig. 9 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : menace. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXVII.

Il s'ensuivit, à l'époque du sang, une crise plus turbulente que celles qu'elle avait eues déjà. Elle se roula dans ses draps, tordue en des spasmes et cognant le mur de la tête et des reins (fig. 74). On pria le curé de venir dans l'espoir que ses prières seraient efficaces; mais il s'y refusa d'abord, ne se détermina que sur les instances de M. Basquin. Dès qu'il eut pénétré dans la chambre, où régnait une forte odeur éthérisée, il se sentit inquiet et fit un mouvement

pour s'en aller,



Fig. 8 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : appel. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XIX.

En même temps, le corps projeté en avant et tout le corps suivant le bras, dans un brusque dérangement des couvertures, son geste semblait appuyer sur un point de l'espace (fig. 9). M. Basquin se tenait auprès du prêtre, non moins attentif à cette pantomime qu'il semblait scander de ses hochements de tête. Et après un certain temps, la bouche d'Humilité remua encore une fois, toute décolorée dans la blancheur de son visage, et ils l'entendirent murmurer d'une voix sourde, lointaine, sortie du plus profond de la vie :

– Arrêtez... Il tombe... Doux Jésus ! ... Du sang... Des épines !... Miséricorde !

Puis, un peu après :

– Aïe ! Och ! qu'il souffre !... Son sang coule !

Elle demeura un instant muette, puis très lentement joignit les mains (fig. 10), tandis qu'une bruine rose, pâle comme un reflet de fleur, perlait aux pâleurs de la peau. Et une adoration extasiée glissa de ses yeux, tout à coup illuminés, jusqu'à ses lèvres décloses en un sourire (fig. 11) où passèrent, comme des haleines, ces tendresses suppliantes des livres d'heures :

– Mon adoré Seigneur !... O Jésus adorable ! Descend en moi !... Prenez possession de votre servante !... Viens.



Fig. 10 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : supplication amoureuse, Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XX.



Fig. 11 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : extase (1876), Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXII.

Elle croisa les bras sur sa poitrine dans un mouvement d'amour sensuel qui semblait enfermer un être vivant, abaissa ses paupières (fig. 12), répéta :

– Mon cœur, ma passion, mon doux Jésus !

Un long frisson courut sur ses épaules, alla mourir sous les draps comme une volupté, et elle comprima plus étroitement ses seins dans un transport qui ne finissait pas.



Fig. 12 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : érotisme. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXI.

Puis, brusquement, les bras se délièrent, elle eut une secousse, ouvrit tout larges ses yeux, et cria (fig. 13) :

– Ils me tiennent... Le feu ! le feu !... Non, non, pas ça ! Oh ! le curé...

Orléa, les mains croisées, livide sous ses sourcils et sa voix haute, dominatrice, traînait pendant les pauses de l'hallucination, reprenait ensuite avec force quand Humilité parlait, comme pour couvrir ses appels et ses râles. Ces deux voix mêlées, également implorantes, retentissaient dans le silence de la maison morte en apparence à tout autre bruit et où pourtant, derrière les portes, des têtes se tendaient avec des respirations haletantes.



Fig. 13 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : extase (1878). Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXIII.



Fig. 14 – Photographie d'Augustine. Tétanisme. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XVI.

Elle finit par se rejeter de son long dans les draps, toute raide, ses mains posées sur son ventre, continuant à regarder devant elle et bégayant des mots incohérents (fig. 14).

[...] ses deux bras ouverts de chaque côté du corps, dans la posture du Seigneur crucifié ¹¹⁵(fig. 15).

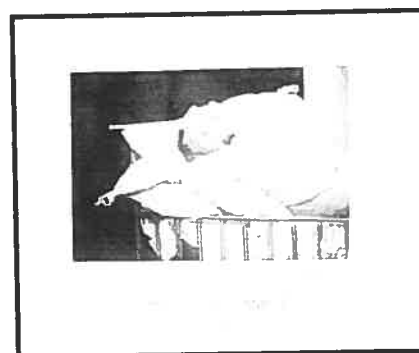


Fig. 15 – Photographie d'Augustine. Attitudes passionnelles : crucifiement. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXV.

¹¹⁵ Camille Lemonnier, *op. cit.*, p. 82-84, p. 179. Nous soulignons.

Les images de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, qui s'apparentent aux représentations sociales de la femme au XIX^e siècle, ont inspiré toute une littérature qui déjà s'était emparée de l'objet de fascination qu'est l'hystérie. La crise hystérique, tant dans le roman que dans la photographie, est codée et lourdement stéréotypée. Pendant les épisodes de sa crise, Humilité adopte plusieurs positions : elle est souvent « agenouillée », « la tête droite sur les épaules », « contemplant fixement quelque chose devant elle » :

Ses mains se croisaient sur la poitrine, sa tête se renversait en arrière, comme en extase, et toute sa personne révélait une béatitude infinie, le ravissement d'une âme bercée dans une musique divine¹¹⁶.

Elle garde ainsi, « pendant plusieurs heures », une attitude d'extasiée.

En examinant ainsi les clichés et les stéréotypes de la crise hystérique insérés dans le récit romanesque, qui se ressemblent toutes, en examinant aussi les représentations photographiques de la femme hystérique, ne peut-on pas parler d'une poétique de la crise hystérique en littérature ?

Tant dans la vision du roman que dans la vision clinique, la représentation de la femme hystérique en crise est une représentation érotique : les différentes poses qu'adopte la femme, représentée en tenue légère et nettement découverte (fig. 16-17), dans ces représentations littéraires et iconographiques sont une sorte de code érotique bourgeois. Parce qu'elle met en scène plusieurs contorsions et postures, aguichantes et répétitives, la crise hystérique, qu'elle soit photographiée ou mise en



Fig. 16 – Photographie d'Augustine. Hystéro-épilepsie : contracture. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXX.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

texte, sert à montrer les désirs inassouvis et les fantasmes de l'homme. Max Waller affirmait :

Pornographie, pornographe, pornographique [...] écrire sans se douter qu'on travestit bien gratuitement le sens de ces mots de même origine, et qu'on les interprète d'une façon déshonnête, contre le bon sens et le dictionnaire. Un pornographe est un moraliste; il s'occupe de la statistique et des règlements de la prostitution et cherche, par la logique et l'étude, les moyens capables d'arrêter les progrès du vice. Parent-Duchâtelet, l'auteur de *La prostitution dans Paris*; Tardieu, Lecour et la plupart des médecins-légistes sont des pornographes. Zola, dans *Nana*, est un pornographe. Le bureau des mœurs à la préfecture de police, est un bureau pornographique¹¹⁷.



Fig. 17 – Photographie d'Augustine. Hystéro-épilepsie : contracture. Iconographie photographique de la Salpêtrière (1878), planche XXIX.

Sur un plan moral et dans l'élan de cette « marée pornographique¹¹⁸ » montante, Camille Lemonnier est donc lui aussi un pornographe. Dans son roman, la représentation de la crise hystérique, en ce qu'elle est stéréotypée, met en relief, au-delà des contorsions du corps de la femme, plusieurs fantasmes sexuels masculins. Par le biais d'écrivains comme lui, le corps féminin est exploité jusqu'à la limite du traitement pornographique. Et c'est l'idéologie à la fois masculiniste et anticléricale qui conduit Lemonnier à côtoyer le roman pornographique et à se rendre jusqu'à cette description limite de la femme hystérique. Dans le roman, le désir

féminin est aussi montré comme une réalité qui échappe totalement à la femme. Au prix de la perte totale de sa subjectivité, de sa liberté et de sa sexualité, la femme – dévoilée dans son intimité, sa sensualité et la splendeur de ses formes – devient ainsi un objet d'étude (ou de promotion) tant pour le littéraire que pour le savant.

¹¹⁷ Max Waller, *Lettre à Louis Hymans*, dans *La Jeune Belgique*, vol. I, Bruxelles, Bureaux : 80 rue Bosquet, 1881-1882, p. 81-89.

¹¹⁸ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 436.

En recyclant et démarquant l'intertexte scientifique relatif à l'hystérie, le roman de Lemonnier ne traite pas seulement de la folie : il parle de l'hystérie pour parler d'autre chose. Dans une large mesure, l'intérêt du romancier pour l'hystérie féminine réside dans le fait que cette maladie lui permet de « déchiffrer les nouvelles conditions de la vie moderne et urbaine, émergeant soudainement à la fin du dix-neuvième siècle en Europe¹¹⁹ » :

Presque tous les champs sociaux et politiques étaient médicalisés à cette époque, selon un processus qui utilisait des images de la neuropathologie et de la psychopathologie pour expliquer les changements les plus troublants du jour. Les pathologies sociales apparaissant le plus souvent à la fin du siècle étaient l'alcoolisme, la prostitution, l'homosexualité, la criminalité, la maladie vénérienne et le suicide [...] Alors [que l'hystérie] figurait dans des textes scientifiques, [elle] est apparue simultanément comme une figure dans les arts visuels, un trope dans les romans et dans la poésie, un registre de vocabulaire dans les sciences sociales et un concept philosophique¹²⁰.

Autour de l'hystérie s'affiche alors une époque pleine de contradictions et de problèmes spécifiques. La thématization romanesque de l'hystérie permet à Lemonnier de répondre à plusieurs questions institutionnelles et sociales : celles de la féminité, des relations interindividuelles, de la place de la religion, de la famille et des rapports homme-femme. Lorsque Lemonnier aborde dans son roman la question de l'hystérie mystique, il le fait en écrivain de son temps.

La reprise du discours religieux et du discours médical par Lemonnier est nouée autour de l'hystérisation de la femme. Ce qui ressort au terme de l'analyse, ce sont les deux visions de la femme hystérique que Lemonnier fait apparaître¹²¹ : la « vierge », cette femme pure, innocente, pieuse et candide, et la « bête », cette

¹¹⁹ Mark S. Micale, *loc. cit.*, p. 113.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 113, p. 98.

¹²¹ Voir Hugues Shreen, « La vierge et la bête dans *L'Homme en amour* de Camille Lemonnier », dans *L'Hystérie de la « Belgité ». L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Bologne, CLUEB, 2003, p. 91-107.

femme qui ne domine ni ses passions, ni ses pulsions, et qui est soumise à des élans instinctifs et primitifs. Lemonnier dresse ainsi un portrait de la femme mystique, vierge et pure, mais en même temps, il la renvoie à l'animalité et à la femme bête et fourbe. Cependant, qu'elle soit ange ou démons, vierge ou prostituée, la femme hystérique reste malgré tout un être qui fait succomber l'homme et le conduit à sa perte. La mise en texte de la femme hystérique est ainsi soutenue par un anticléricalisme et par un masculinisme violents.

DEUXIÈME CHAPITRE

Lourdes d'Émile Zola

ÉCRIRE PARIS

La ville de Paris occupe une place importante dans l'imaginaire et dans la littérature du XIX^e siècle. De *Notre-Dame de Paris* de Hugo au *Ventre de Paris* de Zola, des *Tableaux parisiens* de Baudelaire aux *Croquis parisiens* de Huysmans, de nombreuses œuvres ont pour objet la ville de Paris et ses quartiers, ses rues, ses boulevards et ses lieux publics. Pour l'écrivain, l'expérience de la ville est



Fig. 18 – « *Paris, le boulevard des Italiens* », Photographie anonyme, v. 1900, Paris, Roger-Viollet. Couverture de Paris de Zola, éditions Stock, 1998.

une expérience du monde et de la subjectivité : la ville attire, intrigue, séduit, fascine, fait peur. Attachés à leur ville, les romanciers, les chroniqueurs, les poètes, les artistes s'identifient à elle : tous la regardent, l'admirent et l'interrogent. La représentation de Paris s'élabore dans les œuvres de Victor Hugo, d'Eugène Sue, d'Honoré de Balzac et d'Émile Zola qui établissent la capitale dans un espace imaginaire bien précis et la perçoivent sous différents points de vue.

Paris est par excellence le lieu de la Comédie humaine. Le roman balzacien, qui veut saisir la ville dans ses moindres pulsations, nous la montre tant comme le lieu de tous les désirs et de toutes les énergies (*La fille aux yeux d'or*) que comme « cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensées, la ville aux cents mille romans, la tête du monde¹. » Personnifiée par Balzac,

¹ Honoré de Balzac, *Ferragus, chef des dévorants* [1833], dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. V, p. 795.

Paris devient « cette grande courtisane de laquelle [on connaît] parfaitement la tête, le cœur et les mœurs fantasques². »

Pour Victor Hugo, Paris est « la ville-pivot sur laquelle, à un jour donné, l'histoire a tourné³. » Insérant la capitale dans un réseau mythique, l'auteur des *Misérables* la voit à la fois comme la ville monumentale, l'allégorie de l'histoire et la somme de toutes les villes : « On tuerait l'Univers si l'on tuait la Ville⁴. »

Ils punissent Paris d'être la liberté ;
 Ils punissent Paris d'être cette cité
 Où Danton gronde, où luit Molière, où rit Voltaire ;
 Ils punissent Paris d'être âme de la terre,
 D'être ce qui devient de plus en plus vivant,
 Le grand flambeau profond que n'éteint aucun vent,
 L'idée en feu perçant ce nuage, le nombre,
 Le croissant du progrès clair au fond du ciel sombre ;
 Ils punissent Paris de dénoncer l'erreur,
 D'être l'avertisseur et d'être l'éclaireur,
 De montrer sous leur gloire affreuse un cimetière,
 D'abolir l'échafaud, le trône, la frontière,
 La borne, le combat, l'obstacle, le fossé,
 Et d'être l'avenir quand ils sont le passé⁵.

Paris est la ville de la liberté et le devenir du monde : celle qui a dompté l'Univers et qui « fera agenouiller l'histoire⁶. » Devenu républicain, Victor Hugo rejoint Lamartine dans la conviction que Paris sera le dernier mot du progrès.

Paris est la ville fantasma et artificielle des *Fleurs du Mal* où le flâneur baudelairien se trouve plongé dans un milieu qui change trop vite et dans un Paris-labyrinthe, lieu de la poursuite, de la quête et de la recherche de soi. Le poète va tenter de sortir du gouffre qui l'aspire. Baudelaire – constamment déchiré entre le besoin d'un ailleurs loin de

² *Ibid.*, p. 795.

³ Victor Hugo, « III – Suprématie de Paris », *Paris*, dans *Œuvres complètes, Politique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 19.

⁴ Victor Hugo, « I – J'étais le vieux rôdeur sauvage de la mer... », *Octobre*, dans *Œuvres complètes. Poésie, XII : L'année terrible*, Paris, J. Hetxel; A. Quantin, 1883, p. 56.

⁵ Victor Hugo, « II – Et voilà donc les jours tragiques revenus ! », *op. cit.*, p. 61.

⁶ Victor Hugo, « IV- Paris bloqué », *Septembre*, *op. cit.*, p. 47.

l'agitation, des chagrins de la ville moderne (« Moesta et errabunda »), de ses aspects miséreux et de sa précarité menacée (« Le Cygne »), et les différentes incarnations de la beauté parisienne – évoque « la noire majesté de la plus inquiétante des capitales » (*Le Salon de 1859*) où, « même dans les siècles qui nous paraissent les plus monstrueux et les plus fous, l'immortel appétit du beau a toujours trouvé sa satisfaction » (*Le peintre de la vie moderne*).

Lieu envahi par les nouveaux barbares prolétariens pour Eugène Sue, Paris devient « ventre et boyaux, bordels et assommoirs⁷ » chez Zola. De Sue à Zola, le



Fig. 19 – « Une seule victime, et cette société était condamnée », illustration de Paris de Zola, dans *Œuvres complètes illustrées*, vol. XIII, Paris, Fasquelle, 1906, p. 81.

lecteur voit évoluer un discours descriptif et réaliste sur une ville prolétaire aux dessous nébuleux : le Paris pauvre et laid, le Paris de la misère voué au malheur et au désordre social, le Paris qui s'inscrit désormais dans les marges des chroniqueurs avides d'anecdotes ou dans celles d'écrivains qui exposent les inégalités sociales que la littérature a longtemps hésité à dévoiler. Issue du roman populaire des années trente et quarante, une vision plus sociale de la ville s'impose peu à peu.

Elle montre une ville dominée par le travail, lequel modifie les mœurs autant que les rues ainsi que le font voir des auteurs comme Hugo (*Les Misérables*), Jean Richepin (*La Chanson des Gueux*), Zola (*Les Rougon-Macquart*) ou Aristide Bruant (*Chansons*).

Copossibles et parfois concurrentes, il existe plusieurs façons d'imaginer et de regarder la ville de Paris dans la littérature. Un personnage peut contempler Paris d'une vue à ras de trottoir, comme le fait Guillaume dans *Paris* de Zola, qui reste sur un banc

⁷ Stéphane Vachon, « Paris sur-capitale du XIX^e siècle », dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, Benoit Melançon et Pierre Popovic (dir.), Montréal, éd. XYZ, 1994, p. 48.

« en face d'un Paris immense » ou comme le flâneur de *Ferragus* de Balzac qui fait partie de ce « petit nombre d'amateurs [...] qui dégustent leur Paris⁸. » Il peut également voir la capitale d'une vue en plongée, panoramique, du haut d'une tour ou d'un pont, comme le font Rastignac à la fin du *Père Goriot* du haut du cimetière du Père-Lachaise ou l'abbé Pierre Froment lorsqu'il gravit les pentes jusqu'à la basilique du Sacré-Cœur :

Maintenant, il s'était tourné vers la ville. Paris immense se déroulait à ses pieds, un Paris limpide et léger, sous la clarté rose de cette soirée de printemps précoce⁹.

C'est la vision divine où le « voyeur » s'empare de la position de Dieu, quelquefois du fait de sa volonté : « Maintenant, il lui fallait monter, atteindre Paris, tout en haut¹⁰ », dominant ainsi la ville du regard. D'un point de vue plus sociologique, Paris peut être vue par les déclassés de la société.

Élue « Capitale de la pensée¹¹ » par Balzac, symbole de toute-puissance où les « Gras » s'opposent aux « Maigres » (*Le ventre de Paris*), elle est pour Zola « l'avenir du socialisme » : à ses yeux, nulle autre ville que Paris ne peut mieux abriter l'avenir idéal du monde. Bien que la topographie de Paris, en littérature, soit parfois montrée dans la formule standard et nostalgique du « Paris qui n'est plus », du « Paris oublié » ou du « Paris qui s'efface » (chez Virmaître par exemple), la capitale est davantage une ville maîtresse du monde entier. La transformation des images littéraires de Paris, la « capitale du XIX^e siècle » de Walter Benjamin, reflète bien une réalité esthétique et sociale d'une ville qui expérimente la modernité.

En regard de tout cela, la ville de province est négligée ou représentée de façon peu attrayante. Mercier, dans son *Tableau de Paris*, montrait un Paris qui « pompe, [...] »

⁸ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 795.

⁹ Émile Zola, *Paris*, Paris, Stock, 1998, p. 179.

¹⁰ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 36.

¹¹ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. X, p. 195.

aspire l'argent et les hommes; [...] absorbe et dévore les autres villes¹² ». Un siècle plus tard, le ton n'a pas changé : la suprématie de Paris, ville des villes, envahit la France¹³, créant une forte opposition entre la ville et la province :

Paris centralise les prestiges et les distractions, les honneurs et les pouvoirs, politique et culturel, devient la capitale du progrès et de la modernité, de l'histoire et de la littérature, confine la province dans son éloignement, dans son retard, dans son temps propre, et son contre-temps¹⁴.

La province balzacienne devient « le lieu de l'enfouissement des trésors et de la jeunesse, de la pesanteur et de l'enfermement. » Baudelaire la considère comme « un lieu honni où la pensée est nulle¹⁵. » Chez Flaubert, elle est l'univers de la bêtise, « de la platitude et de la médiocrité » où l'on cultive le bovarysme. Si la capitale est une ville d'espoir en l'avenir, chargée de mener à bien ce qui est pour l'instant une utopie, la province, quant à elle, est totalement ignorante des enjeux actuels de la société. Elle n'est qu'un produit de la capitale, que le rejeton exclu du « Paris-mère » qui engendre villes et villages et qui enfantera ainsi la petite ville de Lourdes, émergeant subitement de cette mer, voulant poursuivre son propre chemin vers la foi et l'espoir de guérison.

En regard de Paris, Lourdes n'a rien à offrir, ni symboliquement, ni littérairement, ni économiquement. Et pourtant, voilà que, à partir de 1858, Lourdes réussit une percée surprenante : une fillette de quatorze ans, Bernadette Soubirous – après avoir raconté qu'elle avait eu plusieurs visions de la Vierge dans la grotte de Massabielle – fait converger des milliers de pèlerins, prêts à se livrer aux supplices d'un long voyage, venus sur le site de la grotte et de la source miraculeuse afin de guérir grâce à l'eau d'une

¹² Louis-Sébastien Mercier, « préface », *Tableau de Paris*, dans Michel Delon, *Paris le jour, Paris la nuit* (Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris, Le Nouveau Paris*, et Restif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*), Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 25.

¹³ Victor Hugo soulignera : « Le Paris de 1862 est une ville qui a la France pour banlieue » (*Les misérables*, 1^{ère} partie, Livre III, dans *Roman II*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 100).

¹⁴ Stéphane Vachon, *loc. cit.*, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37-38.

source sacrée. Tout se passe alors comme si Lourdes incarnait le négatif symbolique et idéologique de Paris.

Dieu a déserté les bords de la Seine depuis longtemps, malgré Notre-Dame, et Satan règne sur la course au succès, au pouvoir et à l'ascension sociale qui caractérise la capitale. Reflets d'une époque tumultueuse, les Julien Sorel, Georges du Roy de Cantel alias Georges Duroy, Eugène de Rastignac (pour ne nommer que ceux-là) quittent leur province natale pour « monter » à Paris, aspirant à la gloire que peut leur procurer la capitale.

Mais voici que Dieu réapparaît sur les bords du Gave...

LOURDES CONTRE PARIS

À côté de Paris, constamment tiraillée entre ses rôles et ses contradictions, Lourdes pourrait paraître atone. Cependant, si l'on en croit Jules Vallès :

Les villes qui ressemblent à des escales où se heurtent des pelotons de voyageurs arrivent à être redoutables sans avoir le quart des vertus que peut avoir un Paris vigoureux comme Rome, mais amoureux comme Capoue¹⁶.

Cette citation a un poids énorme si on pense à la situation géographique. Avec ses milliers de voyageurs venus se recueillir dans cette petite ville lointaine¹⁷ parce qu'ils espèrent une guérison, Lourdes arrive « à être redoutable » sans toutefois être aussi « solide » que Paris. La présence d'une ville mystique au milieu d'un siècle positiviste a de quoi étonner. Aux mystères de Paris, issus de brumes nocturnes et de dessous nébuleux, Lourdes oppose sa propre fascination. Dans *Parfum de Lourdes* (1889), Louis Colin affirmait que « la ville des célestes sourires et des larmes consolées, Lourdes,

¹⁶ Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, Paris, Messidor, 1989, p. 260.

¹⁷ À l'époque, le trajet Paris-Lourdes, très pénible, était de 22 heures.

tombeau de la haine et berceau de l'amour, est le lieu inénarrable du monde. » La ville de Lourdes reste voilée, cabalistique, inquiétante et attirante à la fois comme tout lieu où serait intervenu Dieu; elle devient un espace fictionnel où croisent le secret, le mystère et le hasard.

On retrouve à Lourdes un discours religieux en totale contradiction avec le discours scientifique de Paris. Lourdes, la « cité mystique », devient un phénomène social important et le symbole de ruptures idéologiques qui divisent alors la France. Son nom devient un signifiant symbolique de la lutte qui oppose la foi à la raison.

Étude d'une ville

C'est à partir de la préface-manifeste de *Germinie Lacerteux* des Goncourt et du *Roman expérimental* de Zola que s'élabore une nouvelle poétique du roman, qui s'appuie sur le savoir scientifique. À l'instar des savants, le romancier développera désormais des études de cas. Le second XIX^e siècle voit apparaître la médicalisation des passions et adore analyser le « document humain ». Tenant la réalité pour champ de ses expériences, le romancier devient biologiste et chimiste : il enquête, observe, expérimente, se documente, se spécialise. Les rapports du roman et de la science, a priori opposés, se resserrent. Si Lourdes semble inaccessible pour tout esprit raisonnable, plusieurs intellectuels et artistes se sont penchés sur cette ville pour tenter d'expliquer les phénomènes extraordinaires qui s'y produisent et d'interpréter sa grande influence mystique sur la France « fin-de-siècle ».

Zola est l'un d'eux, émerveillé qu'une toute petite ville sans histoire produise tant d'effets et remue tant de passions. Il déclare aux Goncourt, le 6 mars 1892, qu'il est passé rapidement par la ville de Lourdes en 1891 et qu'il a été « frappé, stupéfié par le spectacle de ce monde de croyants hallucinés ». Il aurait ajouté ce « qu'il y aurait de belles choses à écrire sur ce renouveau de la foi, qui, pour lui, a amené le mysticisme, en

littérature et ailleurs, de l'heure présente¹⁸. » Lourdes est pour le romancier une ville « extraordinaire¹⁹ ». Intéressé à en savoir davantage et à entreprendre un projet d'écriture, il fait un second voyage, privilégiant cette fois l'enquête sur le terrain et la collecte de témoignages. Quatre mois plus tard, il raconte son expérience :

« Je suis tombé à Lourdes par une pluie, une pluie battante, et dans un hôtel où toutes les bonnes chambres étaient prises. Et il me venait le désir, en ma mauvaise humeur, d'en repartir le lendemain matin!... Mais je suis un moment sorti... et la vue de ces malades, de ces marmiteux, de ces enfants mourant apportés devant la statue, de ces gens aplatis à terre dans le prosternement de la prière..., la vue de cette ville de la foi, née de l'hallucination de cette petite fille de quatorze ans, la vue de cette cité mystique en ce siècle de scepticisme, la vue de cette grotte, de ces défilés dans le paysage, de ces ruées de pèlerins de la Bretagne et de l'Anjou...



Fig. 20 – « Émile Zola au pèlerinage de Lourdes », Dessin de Steinlen, *Gil Blas* illustré, 22 avril 1884, Bibliothèque nationale, Paris. Couverture de l'édition de Lourdes, Gallimard, 1995.

- Oui, fait Mme Zola, ça avait une couleur !

Zola reprenant brutalement : « Il ne s'agit pas de couleur. Ici, c'est un remuement des âmes qu'il faut peindre... Eh bien, oui, ce spectacle m'a pris, m'a empoigné de telle sorte que, parti pour Tarbes, j'ai passé deux nuits entières à écrire sur Lourdes²⁰. »

L'entreprise littéraire de Zola est lancée : il veut écrire le « roman des âmes », comme le dit Jacques Noiray. *Lourdes* devient le premier volet du cycle des *Trois villes*, qui comprend les romans *Lourdes* (1894), *Rome* (1896) et *Paris* (1898).

¹⁸ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, tome III, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1956, p. 675.

¹⁹ Voir Émile Zola, « Lettre à Henri de Céard du 20 septembre 1891 » : « J'oubliais de vous dire que nous sommes allés à Lourdes, qui m'a conquis. Oh ! Le beau livre à faire avec cette ville extraordinaire ! Cela me hante, j'ai passé une nuit à en bâtir le plan » (*Correspondance*, tome VII – juin 1890 – septembre 1893, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1989, p. 199).

²⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 735.

LOURDES DE ZOLA

Lourdes suit l'itinéraire spirituel et le processus idéologique de Pierre Froment, un jeune prêtre déchiré entre l'éducation religieuse très stricte qu'il a reçue d'une mère pieuse, complétée par sa formation au séminaire et la découverte des travaux d'un père chimiste qui provoque chez lui une « effroyable crise » morale, un immense besoin de savoir et la perte de sa foi :

Mais, peu à peu, malgré lui, la clarté scientifique se faisait, un ensemble de phénomènes prouvés qui démolissaient les dogmes, qui ne laissaient rien en lui des faits auxquels il devait croire. [...] La vérité bouillonnait, débordait, en un tel flot irrésistible, qu'il avait compris que jamais plus il ne parviendrait à refaire l'erreur en son cerveau. C'était la ruine totale et irréparable de sa foi²¹.

Arborant la soutane, il accompagne à Lourdes la jeune Marie de Guersaint, son amie d'enfance paralysée des jambes à la suite d'une chute de cheval, et espère du même coup retourner aux origines et retrouver la foi naïve qu'il a perdue. Dans ce lieu de tous les possibles, tous deux espèrent le miracle tant attendu : la guérison de l'âme pour l'un, la guérison du corps pour l'autre. C'est à travers cette double quête entrecroisée que le roman explore un monde clos traversé par les grandes questions de l'heure. Aux prises avec une « fin de siècle » travaillée par l'inquiétude sociale et les controverses, par la lutte de la raison contre la religion, par le renouveau mystique et par le scepticisme face aux certitudes de la science, le récit zolien ambitionne de faire la lumière sur l'incidence d'une petite ville sur la société, plus particulièrement sur la portée sociale des « hallucinations » de la petite Soubirous, celle qui fait converger des foules venues des quatre coins du monde.

À mesure qu'avance le récit du pèlerinage de cinq jours, que la montée dramatique s'accroît au rythme de la progression temporelle, Pierre Froment devient peu à peu le

²¹ Émile Zola, *Lourdes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 60.

porte-parole d'Émile Zola. Ce dernier analyse un cas particulier, Lourdes et l'exaltation de croyance qu'elle a suscitée, en appliquant cette méthode expérimentale que les naturalistes ont empruntée à Claude Bernard. C'est à travers son narrateur que le romancier enregistre, observe, critique et rend compte des moindres détails. Zola étudie toute une ville, à la fois dans ses dimensions sociales et symboliques; il détaille le déroulement d'un pèlerinage, réussit à le mettre en scène en un court laps de temps (en une manière de tragédie en cinq actes, les cinq journées formant les cinq chapitres du livre); il s'interroge sur le phénomène de masse et indique les forces idéologiques en jeu au sein de la société lourdoise, laquelle s'offre comme la synecdoque de la société française dans son ensemble.

Mettant le roman au service de l'étude sociologique, *Lourdes* est au cœur de la question zolienne : comment expliquer ce « renouveau de la foi » et ce « besoin d'illusions et de croyance » ? Comment montrer l'incessant besoin de surnaturel chez l'homme dans un siècle où la science et le scepticisme dominent ? Il veut élucider le conflit discursif qui existe entre science et religion et veut mesurer l'ampleur du phénomène de cette « cité mystique » sur la fin de siècle. Il illustre le duel incessant et le combat idéologique opposant la science au mysticisme. Il peint un « remuement des âmes » dont il pressent qu'il anime non seulement les pèlerins mais l'humanité entière. Sa principale hypothèse est que Lourdes est un phénomène qui, curieusement, ne résulte que d'une seule personne : la petite Bernadette Soubirous, qu'il considère comme une « simple hystérique », une « simple d'esprit », une « dégénérée ». Comment est-il possible qu'une petite fille fragile et innocente ait déclenché un si énorme mouvement d'humanité, de tels déplacements de foules, un tel roulement d'argent ? Cette question, Zola la pose dès la première journée du pèlerinage lorsque Pierre interrompt sa lecture de la vie de Bernadette :

Comment la vision avait-elle pu grandir chez cette enfant misérable, et bouleverser toutes les âmes croyantes jusqu'à renouveler les miracles des temps primitifs, et fonder presque une religion nouvelle, au milieu d'une ville sainte, bâtie à coups de millions, envahie par des foules qu'on n'avait pas vues si exaltées ni si nombreuses depuis les croisades²² ?

Zola interroge les faits et cherche à les comprendre, à les expliquer. Toute son écriture et son dessein se tournent vers l'ambition de découvrir l'envers de la médaille de Lourdes et de comprendre la raison des phénomènes bizarres qui s'y rattachent. Dans son roman, il présente l'expérience de la guérison miraculeuse à travers une double optique : celle du positivisme et celle de la religion. Il montre ainsi l'éternel conflit de l'esprit de science et de l'esprit de foi à travers un entrelacement des discours médical et religieux.

LA FOI QUI GUÉRIT

On sait que Zola a toujours eu un intérêt pour la science appliquée, particulièrement pour la médecine et les médecins. Ceux-ci connaissent bien les secrets du corps et de l'esprit, ce qui attire le romancier qui, s'inspirant du discours scientifique, tente de décrire dans son œuvre les rouages du corps et le fonctionnement psychologique de ses personnages. Revenant de son voyage à Lourdes, Zola se documente sur l'aspect médical de son sujet. Gilles de la Tourette lui fait découvrir l'article de Jean-Martin Charcot, « La foi qui guérit », paru dans *La Revue hebdomadaire* en décembre 1892²³.



Fig. 21 – Portrait de Charcot, photographie de Nadar.

Charcot se questionne sur la *faith-healing* et rejoint de près l'ambition du romancier : élucider le mystère du miracle tout en valorisant la science. Il apporte son

²² *Ibid.*, p. 117.

²³ À l'intérieur du roman, un des personnages, le docteur Bonamy, signale « qu'un nouvel ouvrage a paru sur la foi qui guérit » (*Ibid.*, p. 404).

point de vue sur la guérison par la foi – un « idéal à atteindre » selon lui « puisqu'elle opère là où tous les autres remèdes ont échoué²⁴ » – en concédant qu'elle appartient bel et bien au domaine du surnaturel mais pour mieux affirmer que, tous les jours, « ses frontières se rétrécissent sous l'influence des acquisitions scientifiques » :

Pourquoi jeter tant de défis à la face de la science, qui finit, en somme, par avoir le dernier mot en toutes choses ! [...] La science qui évolue n'a pas la prétention de tout expliquer, elle nierait ainsi sa propre évolution. Elle donne son interprétation rationnelle au fur et à mesure de ses découvertes, et voilà tout ! Dans tous les cas, elle est l'ennemie des négations systématiques que ses lendemains font évanouir à la lumière de ses nouvelles conquêtes. [...] Bien que nous ignorions encore beaucoup de choses, je constate que nous sommes aujourd'hui plus avancés dans cette voie de l'interprétation scientifique, et je prévois le jour, plus ou moins éloigné cependant encore, où l'évidente réalité des faits ne trouvera plus de contradicteurs²⁵.

Bien qu'il admette que la guérison par la foi aboutisse souvent au miracle « thérapeutique », Charcot défend inconditionnellement la science. Il admet le miracle mais « sans attacher à ce mot aucune autre signification que celle d'une guérison opérée en dehors des moyens dont la médecine curative semble disposer d'ordinaire²⁶. » Tout comme Zola, il tente d'expliquer le miracle de façon rationnelle et, pour ce faire, il précise qu'il faut à la *faith-healing* « des sujets spéciaux et des maladies spéciales, de celles qui sont justifiables de l'influence que l'esprit possède sur le corps²⁷. » Fidèle à la science, il soutient que, pour que le « miracle » ait lieu et que la guérison par la foi soit possible, il faut que des conditions très particulières entourent les malades. Seules les hystériques seraient susceptibles d'être miraculés, car « chez ces individus, hommes ou femmes, l'influence de l'esprit sur le corps est assez efficace pour produire la guérison de

²⁴ Jean-Martin Charcot, *La foi qui guérit*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque diabolique », 1897, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

maladies²⁸. » La guérison miraculeuse ou le « miracle thérapeutique » n'est donc possible, pour le scientifique, que si le sujet est « suggestible » et peut puiser en lui-même « les éléments si puissants de l'auto-suggestion » : il doit être hystérique. Zola utilise en ce sens le discours de l'aliéniste. Les personnages de Marie et de Bernadette sont les produits romanesques de cette théorie. Toutes deux hystériques, elles présentent un état mental propice à la suggestion.

LE CORPS HYSTÉRIQUE : CORPS INDIVIDUEL ET CORPS SOCIAL

Dans *Lourdes*, Zola dépeint les souffrances humaines, présentant l'homme, c'est-à-dire en fait essentiellement la femme, dans toute sa solitude et sa détresse. Chaque cas est présenté dans sa singularité, chaque corps est détaillé avec un lexique précis et observé comme s'il l'était dans une séance anatomo-clinique. Mais l'hystérie n'est pas seulement vue à la mesure individuelle, elle se propage en fait à la société entière, s'étend et circule à travers les foules. Le passage de l'hystérie individuelle à l'hystérie collective n'est pour le romancier qu'un phénomène de contamination et d'amplification. Dans un cas comme dans l'autre, il relance la polémique des discours religieux et scientifique et cherche à fournir une explication rationnelle à une cause surnaturelle. La représentation naturaliste du corps individuel est constamment située dans le déroulement plus général du pèlerinage et corrélée à l'hystérie collective des foules.

Bernadette et Marie

À travers les yeux de Pierre Froment, le lecteur suit un double récit, celui de Bernadette et celui de Marie, mais la dualité des récits n'est là que pour souligner leur

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

analogie : le romancier met en évidence les traits de personnalité que les deux jeunes filles partagent.

La « fiction » de Bernadette – Zola la présente comme une légende – transparait en filigrane tout au long du roman. L'auteur a recours au récit rapporté et à la mise en abyme. Dès le premier épisode du roman, dans le train blanc qui transporte les pèlerins à destination, Pierre fait la lecture de la vie de la petite Bernadette Soubirous, « ce conte de fées si touchant et enfantin²⁹ ». Mais déjà, « l'enfantillage du récit, les phrases toutes faites et vides l' impatient[ent] » ; il préfère raconter ce qu'il sait, rappeler ce sur quoi il a enquêté et les faits qu'il a rétablis :

Alors, cessant de lire, il raconta ce qu'il savait, ce qu'il avait deviné et rétabli, dans cette histoire si obscure encore, malgré les flots d'encre qu'elle a fait couler. [...] Pierre s'était comme dédoublé. Tandis qu'il continuait son beau conte bleu, si doux aux misérables, il évoquait pour lui cette Bernadette pitoyable et chère, dont la fleur de souffrance avait fleuri si joliment³⁰.

Pierre Froment se charge ainsi de faire connaître la légende de Bernadette devant un auditoire « extasié³¹ » et attentif aux moindres détails.

Il évoque son enfance et le milieu dans lequel elle a grandi en insistant énormément sur l'atmosphère pieuse et l'immense solitude qui régnait dans la petite campagne isolée où Bernadette était née. Il met en évidence sa dégénérescence physique et sa santé fragile, ne manquant pas de constater son asthme nerveux et son léger retardement mental :

Elle poussait chétive, toujours malade, souffrant d'un asthme nerveux qui l'étouffait aux moindres sautes du vent; et, à douze ans, elle ne savait ni lire ni écrire, ne



Fig. 22 – Illustration de Lourdes de Zola, dans Œuvres complètes illustrées, vol. XI, Paris, Fasquelle, 1906, liv. 39, p. 609.

²⁹ Émile Zola, *op. cit.*, p. 63.

³⁰ *Ibid.*, p. 117, p. 131.

³¹ *Ibid.*, p. 98.

parlant que le patois, restée enfantine, retardée dans son esprit ainsi que dans son corps³².

Il souligne la fascination de Bernadette pour les contes et les légendes, surtout pour les histoires mystiques et le catéchisme, qui la passionnent particulièrement : « Bernadette préférait les livres pieux, où la Sainte Vierge passait avec son accueillant sourire³³. » Le contexte imaginaire dans lequel la jeune fille baigne est riche et imagé. Le narrateur remarque également, au début du récit, ses yeux d'extatique et de visionnaire : « c'étaient les yeux d'extase, les beaux yeux de visionnaire, où, comme des oiseaux dans un ciel pur, passait le vol des rêves³⁴. »

La confusion entre le rêve et la réalité, redondante dans le roman, accentue l'impression que la jeune fille se trouvait, au moment précis où elle a eu ses visions, dans un état second, de somnolence, de rêve éveillé :

Elle n'avait plus de volonté propre, envahie dans son rêve, possédée à ce point par lui, dans le milieu étroit et spécial où elle vivait, qu'elle le continuait même éveillée, qu'elle l'acceptait comme la seule réalité indiscutable, prête à le confesser au prix de son sang³⁵.

Zola ponctue régulièrement le récit de la vie de Bernadette de cette idée de confusion :

Avait-elle ainsi rêvé, la nuit précédente ? Était-ce la continuation de quelque songe oublié³⁶ ?

Par ce biais, il ravive l'éternel débat de la religion contre la science lorsque le prêtre discute avec le médecin :

« Mais, docteur, ne croyez-vous pas à une maladie possible de la volonté ? N'est-il pas acquis, aujourd'hui, que certaines dégénérées, les enfantines, frappées d'un rêve, d'une hallucination, d'une imagination quelconque, ne peuvent s'en dégager, surtout lorsqu'elles sont maintenues dans le milieu où

³² *Ibid.*, p. 118.

³³ *Ibid.*, p. 120.

³⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

le phénomène s'est produit?... Bernadette cloîtrée, Bernadette ne vivant qu'avec son idée fixe, s'y entêtait naturellement³⁷. »

Tout au long de son récit, le narrateur relève toutes les causes possibles d'une maladie de Bernadette. Il enchaîne l'un après l'autre les déterminismes qui permettront de diagnostiquer l'hystérie chez la jeune fille et, par le fait même, de prouver que ses visions ne sont pas l'effet d'une intervention divine mais bien les conséquences d'un désordre physiologique.

Il est intéressant de souligner que les personnages de Marie et de Bernadette apparaissent dans le roman comme deux personnages homologues – même effet de charme, même apparence physique délicate, même rêverie, même candeur, etc. – et que leurs histoires respectives se répondent à de nombreux endroits. Marie considère le récit de Bernadette comme un modèle de guérison idéal, une base pour son expérience mystique. La similarité de leurs traits physiologiques et psychiques fait qu'elle redouble le personnage de Bernadette Soubirous dans le roman.

La représentation de Marie de Guersaint est en effet construite sur les nombreuses images évoquées dans le récit des apparitions de Bernadette. À l'instar de cette dernière, elle prend le rêve pour la réalité :

Marie, extasiée, ensoleillée, semblait rester étrangère à tout ce qui se passait autour d'elle, dans l'attente ravie du miracle – elle était absente d'elle-même³⁸.

Tout comme Bernadette, la jeune fille semble constamment plongée dans un état de demi-sommeil, « comme si elle eût dormi au fond d'une pensée fixe³⁹ » :

³⁷ *Ibid.*, p. 334.

³⁸ *Ibid.*, p. 354, p. 393.

³⁹ *Ibid.*, p. 350. Charcot reprend la notion d'« idée fixe », présente dans tout le discours aliéniste depuis Philippe Pinel, dans *La foi qui guérit*, et souligne, entre autres, que lorsque la *faith-healing* commence à apparaître, « le pèlerinage à accomplir devient une idée fixe » (Jean-Martin Charcot, *op. cit.*, p. 115).

Elle souriait divinement, d'un air de rêveuse éveillée, les yeux perdus, si absente, si absorbée dans l'idée fixe, qu'elle ne voyait, au loin, que la certitude de son espoir⁴⁰.

L'attitude d'extasiée⁴¹, que Marie adopte tout au long du roman, annonce et prépare le diagnostic de l'hystérie. Elle est comparable à la posture d'Humilité en extase dont nous avons vu qu'elle mimait les mouvements du tableau nosographique de la « grande attaque hystéro-épileptique ». Le même schéma corporel est redessiné par Zola :

sa voix défailait, elle tombait déjà à l'extase, les mains jointes, les yeux levés vers la statue blanche, dans une transfiguration béate de tout son pauvre visage dévasté⁴²;

elle joignait les mains, en son extase, tandis que s'évoquait sa vision⁴³;

pendant que, les coudes aux deux bords du chariot, à demi-soulevée, elle ne le voyait plus⁴⁴;

dans son chariot, [...] soulevée à demi sur les coudes, la face extasiée, levée vers la Vierge⁴⁵;

elle avait la même attitude [...] Les coudes appuyés aux bords du chariot, elle se soulevait à demi, dans le même élan vers la Sainte Vierge, la face transfigurée, rayonnante d'une joie céleste⁴⁶.

Le roman fait ainsi apparaître les deux jeunes filles comme des hystériques. Bernadette est montrée comme une « irrégulière de l'hystérie⁴⁷ » :

Selon le mot brutal d'un médecin, cette fillette de quatorze ans, tourmentée dans sa puberté tardive, déjà ravagée par un asthme, n'était en somme qu'une irrégulière de l'hystérie, une dégénérée à coup sûr, une enfantine⁴⁸.

⁴⁰ Émile Zola, *op. cit.*, p. 393.

⁴¹ Comme il l'a fait dans le portrait de Bernadette, le narrateur revient dans celui de Marie sur le détail des yeux de la jeune fille, ces « yeux d'extasiée » : « on dirait une sainte, dans tout ce soleil, avec ses grands yeux d'extase et sa chevelure d'or, qui luit pareille à une auréole » (*Ibid.*, p. 360).

⁴² *Ibid.*, p. 308.

⁴³ *Ibid.*, p. 351.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 324.

⁴⁷ L'expression, controversée dans le milieu littéraire de l'époque, apparaît à deux reprises dans le roman (*Ibid.*, p. 130, p. 230). Propre à Zola, elle est une façon de nuancer le diagnostic posé sur la jeune fille et d'atténuer ainsi la critique du positivisme : une hystérique à part entière n'aurait pas échappé à la vigilance des scientifiques.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

La jeune Lourdaise est une « irrégulière » parce qu'elle ne présente pas tous les signes traditionnels de la maladie, mais elle n'est pas moins « hystérique » tout de même⁴⁹, puisque ses visions, d'origine nerveuse, ne sont qu'hallucinations. En revanche, le personnage de Marie représente un cas superbe d'*hysteria major*, un exemple parfait de ce que l'école de Nancy appela méchamment la « charcotite ».

Le portrait physiologique que le romancier fait de Marie rejoint de près celui de la vierge-enfant. Comme Bernadette, « tourmentée dans sa puberté tardive⁵⁰ », Marie n'est pas encore réglée, ce qui signifie, dans la mentalité du temps, qu'elle n'est pas encore tout à fait « femme », ne pouvant être ni mère ni épouse. En la considérant hystérique – le docteur Beauclair⁵¹ fait du cas de Marie un cas d'origine nerveuse, les deux autres médecins posent un diagnostic de maladie organique –, le narrateur zolien veut ainsi « frapper » Marie « dans son sexe de femme⁵². » La preuve en est que sa guérison, à la fin du roman, concerne davantage sa sexualité que sa paralysie proprement dite : « elle sentait jaillir d'elle la source de sang, la vie de la femme, de l'épouse et de la mère⁵³. »

⁴⁹ Ceci respecte d'ailleurs scrupuleusement la théorie de Charcot pour lequel l'*hysteria major* n'est que la forme la plus achevée de la maladie, tandis que bon nombre de patientes n'en connaissent que des versions partielles.

⁵⁰ Émile Zola, *op. cit.*, p. 130.

⁵¹ Plusieurs figures de médecins apparaissent dans le roman : le docteur Chassaigne, qui retrouve la foi à Lourdes, le docteur Ferrand, qui représente l'échec de la science, le docteur Bonamy, du bureau des constatations médicales, et le docteur Beauclair, qui incarne la figure de l'aliéniste.

⁵² Je me référerai, dans les lignes qui suivent, au premier volume des dossiers préparatoires de *Lourdes*, plus précisément au premier feuillet (f°1-28), intitulé « Les trois Villes : *Lourdes, Rome, Paris* », et au second volume, plus précisément au sixième feuillet, celui du premier projet de roman, intitulé « Un roman sur Lourdes » (f°208-216). Toutes les références, tirées des manuscrits à la bibliothèque Méjanès d'Aix-en-Provence (Émile Zola, « Les trois Villes : *Lourdes, Rome, Paris* », f°20-22), ont été prises dans le dossier *Lourdes* de la collection « Folio classique » (p. 588-610). Émile Zola, « Les trois Villes : *Lourdes, Rome, Paris* », *op. cit.*, f°20-22.

⁵³ Émile Zola, *Lourdes*, *op. cit.*, p. 402.

Elle provoque d'ailleurs la frustration de Pierre, qui se sent trahi : « c'était comme s'il venait de la perdre une seconde fois⁵⁴ » :

Une première fois, il avait perdu Marie, le jour où il s'était fait prêtre, en se disant qu'il pouvait bien n'être plus homme, puisqu'elle-même ne serait jamais femme, frappée dans son sexe d'une maladie incurable. Et voilà qu'elle était guérie, qu'elle redevenait femme, voilà qu'il l'avait tout à coup revue très forte, très belle, et vivante, et désirable, et féconde ! Lui était mort, ne pouvait redevenir un homme⁵⁵.

En fait, Marie ne sera jamais tout à fait « femme » puisqu'elle a offert sa virginité à la Sainte Vierge en échange de sa guérison, de sorte que, bien qu'elle soit enfin guérie de son mal de jambes, elle n'est pas pour autant guérie de son mal de femme (ceci dit dans l'esprit du roman). Certes, elle s'est départie du « lien qui nouait son sexe⁵⁶ » mais c'est pour s'en créer un autre. Elle reste donc condamnée dans sa sexualité, tout comme l'était Bernadette, « frappée de la déchéance de n'avoir pas été femme, ni épouse, ni mère⁵⁷ ».

Lourdes, c'est un peu la revanche de la chair, aussi surprenant cela soit-il, dans une ville où tout semble l'interdire. Dans le traitement de ses personnages, Zola introduit subtilement le thème de la sexualité refoulée. N'est-ce pas Gérard de Peyrelongue qui se rend à Lourdes chaque année « avec l'espoir vague qu'il y découvrirait, dans la foule des fidèles, parmi le flot des dames et des jeunes filles bien pensantes, la famille dont il avait besoin pour faire son chemin en ce bas monde⁵⁸ » ? N'est-ce pas également le personnage adultère de Mme Volmar, qui se cache dans le placard de son amant, venue à Lourdes sous le couvert du pèlerinage (elle doit se morfondre tout le reste de l'année !) dans le seul but de satisfaire son désir amoureux ? Marie de Guersaint, elle, proposera

⁵⁴ *Ibid.*, p. 427.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 427.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 305.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 579.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 144.

une union spirituelle à Pierre Froment, le prêtre défroqué et trahi, et restera à jamais dans « le champ de la stérilité morbide⁵⁹ ».

Le délire des foules

La foule, vivant à part entière, se prête bien à la disposition psychique de l'auto-suggestion. Lourdes est tout d'abord un phénomène social, un phénomène de masse et de foule en délire. Ce n'est plus seulement le Tout-Paris ou la France qui vient à Lourdes, dans « ce village de quatre cent âmes⁶⁰ », c'est l'Europe et le monde entier. À certaines périodes de l'année, comme le fait remarquer le personnage principal au tout début du roman, il y a trois cent mille et jusqu'à cinq cent mille pèlerins et malades qui se rendent à Lourdes⁶¹. De ce fait, nous passons de l'homme à l'humanité, d'un phénomène individuel à un phénomène collectif. C'est là que Lourdes prend une dimension sociale et universelle. On n'a pas de difficulté à comprendre – après avoir lu de nombreux témoignages au sujet de ces foules venues se rassembler à Lourdes et après avoir lu les propos d'écrivains tels que Zola et Huysmans, qui ont tous deux visité la « cité mystique » – l'expression « hystérie collective » et à imaginer ses effets. Zola visualise la foule de deux manières différentes : il nous la présente à la fois dans sa forme unifiée et dans sa forme éclatée. La première donne à voir une foule unie et forte⁶², inoffensive ou rebelle, qui se livre à la foi et à l'optimisme universel, dans l'attente de guérir. La deuxième est une « multitude fragmentée », où la souffrance du corps humain est exposée et morcelée.

⁵⁹ Éléonore Roy-Reverzy, *La mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁰ Émile Zola, *op. cit.*, p. 117.

⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

⁶² La puissance de l'autosuggestion des foules n'a-t-elle pas aidé Marie à guérir par la foi ? Dans l'affirmative, l'ironie serait que l'hystérie individuelle soit guérie par l'hystérie collective !

En plein cœur de la ville de Lourdes, « où il n'y a que maladie et déraison⁶³ », le romancier fait apparaître un tumulte collectif qui fait peur :

De toutes parts, la houle battait le frêle chariot, menaçait par moment de le submerger [...] Pierre n'avait jamais eu une sensation si anxieuse de la foule⁶⁴.

Même si la foule peut être « sans menace et d'une passivité de troupeau⁶⁵ », elle semble plus redoutable lorsque des corps superposés se massent et se pressent autour de la Vierge, ravageant tout sur son passage. La foule est alors montrée « délirante » et « folle⁶⁶ », chacun de ses atomes espérant à tout prix être témoin du miracle tant attendu. Elle est « envahissante⁶⁷ », car elle réduit l'homme à l'état sauvage⁶⁸, laisse entendre comme un « piétinement de troupeau⁶⁹ » et « se rue dans [la] fièvre⁷⁰ » :

Tout le peuple enfiévré, exalté, entraît, passait comme un torrent dans le flamboiement des cierges, jetait des bouquets et des lettres à la Sainte Vierge, baisait la roche, que des millions de bouches enflammées avaient polie. C'était la foi déchaînée, la grande force, que rien n'arrêtait plus⁷¹.

La vision de Zola n'est pas loin de celle de l'irrationalité des foules chère à Gustave Le Bon⁷², mais elle est reliée à une médicalisation de l'imaginaire qui, elle, vient bel et bien de Charcot. Pour celui-ci, la puissance de la foule et sa frénésie spontanée sont inévitables dans le contexte d'un pèlerinage d'une telle intensité :

Dans ces conditions, l'état mental ne tarde pas à dominer l'état physique. Le corps rompu par une route fatigante, les malades arrivent au sanctuaire l'esprit éminemment suggestionné⁷³.

⁶³ Émile Zola, *op. cit.*, p. 238.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 391.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 391.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 398.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 399.

⁶⁸ Si l'on se rappelle les foules de *Germinal*, la foule zolienne est souvent perçue comme bestiale.

⁶⁹ Émile Zola, *op. cit.*, p. 398-399.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁷¹ *Ibid.*, p. 389.

⁷² Voir Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963 [1895], 130 p.

⁷³ Jean-Martin Charcot, *op. cit.*, p. 115.

Dans l'attente et le désir de guérison, les foules de Lourdes, assoiffées de prodiges, deviennent une seule et même personne collective dans l'esprit de laquelle, ironiquement, la maladie et la souffrance se transforment en illusion et en espérance. Devant la Grotte sacrée, la foule extasiée cultive l'espoir du miracle comme si la chose allait de soi.

Dans *Lourdes*, la foule est rassemblée autour de la Vierge et lui voue un culte sans pareil. Le symbole de la Vierge est omniprésent et allégorisé de toutes les manières possibles et concevables⁷⁴ :

De toutes ces espérances réalisées, de toutes ces ardentes actions de grâce, ce qui se dégageait, c'était cette gratitude à la Mère très pure, à la Mère admirable. Elle était la grande passion de toutes les âmes, la Vierge puissante, la Vierge clémente, le Miroir de justice, le Trône de Sagesse. Toutes les mains se tendaient vers elle, Rose mystique dans l'ombre des chapelles, Tour d'ivoire à l'horizon du rêve, Porte du ciel ouvrant sur l'infini. Dès l'aurore de chaque journée, elle luisait, claire Étoile du matin, gaie de jeune espoir. N'était-elle pas encore la Santé des infirmes, le Refuge des pécheurs, la Consolatrice des affligés⁷⁵ ?

L'accumulation des allégories indique l'ironie de Zola, lequel moque une vénération de la Vierge qui, selon Marc Angenot, tourne dans la seconde moitié du XIX^e siècle à une sorte de « mariolâtrie » :

Ce sont les miracles de Lourdes, par exemple, qui occupent le plus la presse catholique, les guérisons innombrables, les conversions qui s'ensuivent. De nombreux récits de pèlerinages attisent l'émotion mystique⁷⁶.

Hypnotisée, la foule ne fait plus qu'une :

Fallait-il croire qu'une foule n'était plus qu'un être, pouvant décupler sur lui-même la puissance de l'autosuggestion ? [qu']une foule devint un agent de souveraine volonté, forçant la matière à obéir⁷⁷.

De cette cohue effervescente se dégage une force incroyable :

⁷⁴ Zola pastiche ici les « Litanies à la Vierge Marie » proclamées et diffusées par l'Église catholique. Voir annexe III.

⁷⁵ Émile Zola, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁶ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 933-934.

⁷⁷ Émile Zola, *op. cit.*, p. 395.

Ainsi, quelle était donc cette force inconnue qui se dégageait de cette foule, un fluide vital assez puissant [...] Il y avait là un phénomène qu'aucun savant physiologiste n'avait encore étudié⁷⁸.

Pleinement conscient des enjeux et des angoisses naissantes de son siècle finissant, Zola tente de les transcrire littérairement; dans le monde moderne, chacun espère et attend, chacun souhaite être reconnu : la guérison est aussi ici le signe d'une élection improbable dans un monde où les individus sont de plus en plus condamnés à l'anonymat.

Dans le train qui les mène à Lourdes, les malades entretiennent leur espoir entre eux, se répétant l'un à l'autre le « récit des miracles » ou le « récit des exemples ». Cela consiste à raconter à tous, à tour de rôle, des exploits miraculeux de l'eau de Lourdes et à rapporter des exemples de guérisons spectaculaires :

- Voulez-vous un autre exemple, monsieur ? Il est célèbre, c'est celui de François Macary, le menuisier de Lavour... Depuis dix-huit ans, il avait, à la partie interne de la jambe gauche, un ulcère variqueux profond, accompagné d'un engorgement considérable des tissus. Il ne pouvait plus bouger, la science le condamnait à une infirmité perpétuelle... Et le voilà, un soir, qui s'enferme avec une bouteille d'eau de Lourdes. Il ôte ses bandages, il se lave les deux jambes, il boit le reste de la bouteille. Puis, il se couche, s'endort; et, quand il se réveille, il se tâte, regarde : plus rien ! la varice, les ulcères, tout avait disparu... La peau du genou, monsieur, était redevenue aussi lisse, aussi fraîche qu'elle devait l'être à vingt ans⁷⁹.

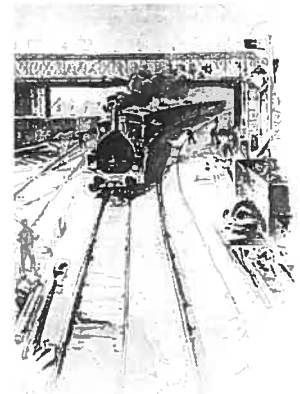


Fig. 23 – Illustration de Lourdes de Zola, dans *Œuvres complètes illustrées, vol. XI, Paris, Fasquelle, 1906*, liv. 40, p. 622.

En proie à l'émerveillement, chacun vient apporter son brin d'optimisme dans le brasier des espoirs :

Cette fois, il y eut une explosion de surprise et d'admiration. [...] Et chacun d'eux avait son histoire à dire, brûlant d'apporter sa preuve, d'appuyer sa foi et son espoir d'un exemple⁸⁰.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 98-99.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

Derrière le récit de chacun se trouve la conviction d'être libéré à son tour, un espoir de guérir si fort qu'il ressuscite même les morts !

Mais l'homme surtout, pendant une minute, ressuscita. Comme sœur Hyacinthe essuyait de nouveau la sueur froide de son visage, il ouvrit les paupières, tandis qu'un sourire éclairait un instant sa face. Une fois encore, il avait espéré⁸¹.

L'auditoire est subjugué par les récits rapportés de guérisons miraculeuses et de « cas » extraordinaires⁸². Toutes ces histoires qui se terminent bien attisent les plaintes de malades qui puisent désormais leur force dans un rayon d'espoir.

L'image de la multitude éclatée montre davantage des corps gisants sur le sol, paralysés, quasi inhumains, monstrueux. La ville de Lourdes se trouve elle-même « épouvantée » devant « cet affreux défilé », cette masse de « visages décharnés⁸³ » où le corps perd tout aspect humain :

Des têtes mangées par l'eczéma, des fronts couronnés de roséoles, des nez et des bouches dont l'éléphantiasis avait fait des groins informes. Puis, des hydropiques, gonflées comme des outres, des rhumatisantes aux mains tordues, aux pieds enflés, pareils à des sacs bourrés de chiffons, une hydrocéphale dont le crâne énorme, trop lourd, se renversait en arrière. [...] Il y avait encore la folle, frappée d'imbécillité, le nez emporté par quelque chancre, qui riait d'un rire terrifiant, avec sa bouche vide et noire⁸⁴.

Tel un cortège funèbre, la foule devient ainsi une « mare d'horreur élargie et stagnante », un « pitoyable flot⁸⁵ » où « la laideur des visages, les faces suantes, les haleines gâtées [et] les vieux vêtements sentant le pauvre⁸⁶ » activent un effet lancinant de pathos.

⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

⁸² Nous verrons plus loin que l'auditoire sera également captivé par le récit de la petite Sophie Couteau.

⁸³ Émile Zola, *op. cit.*, p. 376.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 376.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 375.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 391.

Sur le plan pragmatique, un pathétique insistant mène le lecteur à prendre en pitié les nombreux pèlerins malades venant à Lourdes se plonger dans des baignoires où l'eau « n'était guère engageante⁸⁷ » :

Il s'y rencontrait de tout, des filets de sang, des débris de peau, des croûtes, des morceaux de charpie et de bandage, un affreux consommé de tous les maux, de toutes les plaies, de toutes les pourritures⁸⁸.



Fig. 24 – Illustration de Lourdes de Zola, dans Œuvres complètes illustrées, vol. XI, Paris, Fasquelle, 1906, liv. 20, p. 305.

Bouleversante, affreuse et terrifiante, la description zolienne de la maladie est aussi fort complaisante. Son rôle est d'intensifier et d'entretenir le côté dramatique du roman :

Enfin, le fichu tomba, et Marie eut un frisson d'horreur. C'était un lupus, qui avait envahi le nez et la bouche, peu à peu grandi là, une ulcération lente s'étalant sans cesse sous les croûtes, dévorant les muqueuses. La tête allongée en museau de chien, avec ses cheveux rudes et ses gros yeux ronds, était devenue affreuse. Maintenant, les cartilages du nez se trouvaient presque mangés, la bouche s'était retracée, tirée à gauche par l'enflure de la lèvre supérieure, pareille à une fente oblique, immonde et sans forme. Une sueur de sang, mêlée à du pus, coulait de l'énorme plaie livide⁸⁹.

Dans de tels passages, fort nombreux, la spectacularisation de la maladie crée un fascinus qui annule toute lecture rationnelle et ne laisse au lecteur qu'une émotion brute et une vision troublante de la souffrance du corps humain exposé et morcelé. La démarche scientifique de Zola, qui se veut objective, est ici paradoxale. Le romancier abuse de la figure d'énumération. Les nombreuses descriptions des malades sont surchargées de détails, rendant la morbidité pittoresque. De plus, Zola recycle un vieux fond tératologique issu des romans noirs. Ainsi, alors qu'il voudrait favoriser la rationalité et l'objectivité scientifique, l'auteur élabore une écriture qui va à l'encontre de sa propre théorie de ce qu'est un « romancier expérimental ».

⁸⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 192-193.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 45.

La spectacularisation de la femme malade

Sans aucun doute, le récit rapporté de la guérison de la jeune Sophie Couteau, atteinte d'un mal incurable au pied, vient une fois de plus convaincre les pèlerins que le miracle est toujours possible. Dans le récit de ce cas, le lecteur peut voir non seulement l'importance de la monstration de la maladie, mais également l'iconisation spectaculaire de la femme. Tout se passe comme dans une véritable pièce de théâtre, mise en scène par la sœur en chef, sœur Hyacinthe :

Du coup, les malades du wagon commencèrent à se passionner. Ils ne quittèrent plus des yeux la miraculée, ils cherchaient en elle le prodige. Ceux qui pouvaient se mettre debout, se levaient pour mieux la voir; et, les autres, les infirmes allongés sur des matelas, tâchaient de se hausser et de tourner la tête. [...] Déjà, les plaintes cessaient un peu, et toutes les faces se tendaient, dans le besoin ardent de croire.

[...]

« Certainement, notre petite amie va nous dire... N'est-ce pas, ma mignonne, que vous allez nous raconter ce que la Sainte Vierge a fait pour vous ?

— Oh ! bien sûr, madame... Tant que vous voudrez. »

Et elle avait son air souriant et modeste, avec ses yeux luisant d'intelligence. Tout de suite, elle voulut commencer, en levant sa main droite en l'air, dans un geste gentil qui commandait l'attention. Évidemment, elle avait pris déjà l'habitude du public.

Mais on ne la voyait pas de toutes les places du wagon, et sœur Hyacinthe eut une idée.

« Montez sur la banquette, Sophie, et parlez un peu plus fort, à cause du bruit. »

Cela l'amusa, elle dut retrouver son sérieux pour continuer.

« Alors, comme ça, mon pied était perdu [...] »

Un murmure s'éleva et courut, fait de surprise, d'émerveillement et de désir, à ce beau conte prodigieux, si doux aux désespérés. Mais la petite n'avait pas fini. Elle prit un temps, puis termina, avec un nouveau geste, les deux bras un peu écartés.

[...]

Cette fois, des rires éclatèrent. Elle récitait trop, ayant tant de fois répété son histoire, qu'elle la savait par cœur. Le mot du médecin était d'un effet sûr, elle en riait elle-même d'avance, certaine qu'on allait rire. [...]

Cependant, elle devait avoir oublié un détail, car sœur Hyacinthe, qui avait annoncé d'un coup d'œil à l'auditoire le mot du docteur, lui souffla doucement :

« Sophie, et votre mot à M^{me} la comtesse, la directrice de votre salle ?

– Ah ! oui...⁹⁰ [...]

Le roman nous présente les malades comme s'ils faisaient partie d'un public attendant un spectacle. La petite Sophie, transformée en comédienne, écoute attentivement les consignes de sa supérieure et se prépare à entrer en scène. Sœur Hyacinthe, metteuse en scène formée à la tradition scénographique de la messe, indique à sa protégée la manière de se conduire et l'histoire à raconter. Elle ne se gêne pas pour souffler, à un moment donné, la réplique à sa comédienne. Curieusement, cet extrait rappelle la spectacularisation des hystériques de Charcot, lors de ses leçons à la Salpêtrière, où le médecin « commandait » à la femme hystérique les gestes à faire et l'attitude à adopter.

LOURDES ET HUYSMANS

On se rappelle qu'après *À Rebours* (1884), les chemins de Zola et de Huysmans ont évolué de façons divergentes. La conversion de Huysmans au catholicisme, à partir de l'été 1892, les a définitivement séparés. Au moment de la sortie de *Lourdes*, Huysmans écrivait cependant à un ami hollandais :

Depuis la crevaision du naturalisme, ç'a a été, il faut bien le dire, un désarroi – et réellement, si médiocre, si bête comme idées qu'il puisse être, le *Lourdes* de Zola est encore le seul livre qui ait paru, depuis longtemps. Il a au moins des rognons et des reins. C'est d'un art d'enluminure grossière, mais c'est encore bien supérieur aux petites crottes peintes en gris des Bourget et des Barrès. C'est triste à dire, mais c'est la vérité pourtant⁹¹.

Huysmans a lui aussi séjourné à Lourdes en 1903 et 1904. Ce qu'il a pu y observer ressemble beaucoup à ce que Zola lui-même y avait vu. Mais le résultat littéraire est bien différent : Huysmans, qui refuse tout romanesque, s'en tient à un simple compte rendu aussi proche que possible de la « chose vue » et de l'histoire. Ses descriptions sont plus

⁹⁰ *Ibid.*, p. 93-95.

⁹¹ Joris-Karl Huysmans, « Lettre à Arij Prins du 20 9bre 1894 – lettre 136 », dans *Lettres inédites à Arij Prins 1885-1907*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1977, p. 268.

précises et mieux informées (Huysmans trouvait que Zola « se documentait au galop » et « ne [paraissait] donc pas du tout s'être rendu compte de la situation exacte des dessous de Lourdes⁹². ») Le lecteur perçoit également une différence notable dans le ton de Huysmans, qui est plus vif et plus caustique que celui du « reportage romancé » de Zola, et dans son style plus direct, moins orné, moins pathétique. Paradoxalement, Huysmans se montre plus critique vis-à-vis de la ville de Lourdes et de son décor. À son avis, la ville est d'une « laideur sacrilège » (elle est « le parangon de la turpitude ecclésiastique de l'art⁹³ » et « l'œuvre scélérate » du Malin⁹⁴).

Huysmans remet en question plusieurs points de vue zoliens. Il reproche par exemple à Zola son parti pris pour les Pères de la paroisse et les reproches qu'il fait aux Pères de la Grotte. Il contredit la version zolienne du cas de Marie Lemarchand (devenue Élise Rouquet dans le roman), atteinte au visage d'un lupus, qui ne disparaît pas complètement dans la version de Zola. Selon Huysmans, le miracle a bel et bien eu lieu, l'histoire de Zola étant inexacte selon ses dires :

Zola n'a pas voulu avouer cette spontanéité qu'il avait constatée pourtant ; il a préféré raconter que l'aspect du visage s'améliorait peu à peu, que la cure s'opérait indolemment ; il a inventé des étapes et des gradations pour ne pas être obligé de confesser que cette renaissance soudaine d'une figure détruite était en dehors des lois de la nature humaine ; c'eût été l'aveu du miracle. [...] L'histoire de Marie Lemarchand, telle que l'a relatée Zola, est donc résolument inexacte ; préoccupé de fournir des arguments aux adversaires du surnaturel, il insinua, dans son volume, en sus de la lenteur mensongère de la cure, que ce lupus pouvait bien être un faux lupus, d'origine nerveuse. Et après ? En l'admettant, en quoi la question serait-elle changée⁹⁵ ?

Le romancier converti est également contre le portrait de « Bernadette l'hystérique », contre toutes les « vieilles fariboles » de l'école de la Salpêtrière, contre la description des plaies nerveuses de Zola mais aussi contre la théorie de l'autosuggestion et de la foi

⁹² Joris-Karl Huysmans, *Les foules de Lourdes*, Paris, Plon, 1908, p. 220

⁹³ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

qui guérit de Charcot⁹⁶. Il a également horreur des foules de Lourdes, qu'il considère « médiocres » :

Si quelqu'un n'a jamais été stimulé par le désir de voir Lourdes, c'est bien moi. D'abord, je n'aime pas les foules qui processionnent, en bramant des cantiques et je suis de l'avis de saint Jean de la Croix, écrivant dans sa *Montée du Carmel* : « J'approuve fort celui qui, pour ne pas se joindre à la foule des pèlerins, entreprend des pèlerinages en dehors de l'époque fixée; quand les multitudes s'y pressent, jamais je ne lui conseillerai de s'y mêler; on risque d'en revenir plus distrait qu'on n'y est allé⁹⁷ ! ».

À ses yeux, la foule est une ivresse inutile : « on finit par être un peu saoul dans le tintamarre de ces foules⁹⁸. » Ivre, l'homme devient étranger à lui-même et pris, malgré lui, dans un engrenage collectif.

Alors que Zola avait nié les miracles de Lourdes, Huysmans affiche pour sa part une plus grande confiance dans l'efficacité de la Grâce. Dès le début de son texte, il avoue croire aux vertus miraculeuses de l'eau de Lourdes dans la guérison des miracles : il a la foi, bien qu'il ne considère pas Lourdes comme la ville mystique par excellence. À ses yeux, elle n'est pas représentative de ce que serait une vie religieuse épanouie, charitable « dans le silence et les ténèbres des vieilles cathédrales » et dans le « cœur-à-cœur » avec la Vierge⁹⁹.

Si Lourdes est, pour Huysmans, un endroit à la fois « répulsif et divin », un « milieu sans proportions » où on trouve à la fois « l'extrême des douleurs et l'extrême des joies¹⁰⁰ », « il sied de l'expérimenter en personne ». Son point de vue est « qu'il n'y a aucune règle, que la Vierge guérit qui, où et comme Elle veut. »

⁹⁶ En revanche, il semble avoir apprécié les « sinistres trains blancs » peints par Zola, images « justes et bien décrites » selon lui.

⁹⁷ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

LE VOULOIR-GUÉRIR

Le rassemblement des foules de Lourdes n'est-il motivé que par le désir de guérison ? N'y a-t-il aucune démarche spirituelle dans les pèlerinages ? Lourdes, c'est bel et bien une roue qui tourne, un éternel recommencement : on revient toujours à Lourdes dans l'espoir d'être guéri jusqu'à ce que l'optimisme s'estompe. Depuis le Moyen Âge, on se rassemble dans la joie, l'enthousiasme et la fraternité, dans les rues, où c'est la fête, la foire ou le carnaval. Mais à la fin du XIX^e siècle, un syndrome « fin-de-siècle » traverse la rumeur sociale. Celle-ci dit que tout est à l'envers et fonctionne à l'angoisse. La persécution, la maladie et la souffrance font partie des hantises collectives :

Guérir, guérir, ils demandent tous cela ! Faire des centaines de lieues, arriver en morceaux, hurlant de souffrance, et pour guérir, et pour recommencer toutes les peines, toutes les douleurs¹⁰¹ !

Emporté par cette rumeur sociale anxiogène, le « vouloir-guérir » est inhérent au phénomène de Lourdes, lequel, selon Philippe Muray, est typique du XIX^e siècle : « Il y a un corps XIX^e qui n'a plus rien à voir avec le corps dessiné, tramé par les dogmes catholiques. C'est un corps hérissé de phobies. Une boule de signaux de détresse¹⁰². » Dans *Les foules de Lourdes*, les propos de Huysmans relancent cette angoisse fin-de-siècle qu'il appelle « l'indicible panique des temps » :

À cette heure où la Société, fissurée de toutes part, craque, où l'univers, empoisonné par des germes de sédition, s'inquiète dans l'attente d'une gésine ; à cette heure où l'on entend distinctement retentir, derrière les ténèbres de l'horizon, les tintements prolongés du glas, il semble que cette grotte embrasée de Lourdes ait été placée par la Vierge comme un grand feu allumé sur la montagne, pour servir de repère aux pécheurs égarés dans la nuit qui envahit le monde¹⁰³.

¹⁰¹ Émile Zola, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰² Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, coll. « Tel », 1999, p. 87, p. 115.

¹⁰³ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 158.

Marc Angenot, dans sa longue étude sur le discours social de 1889, analyse cette « vision anxieuse du monde », que Muray nomme « le chaos du désordre du monde », où la « question sociale, le péril juif, la dégénérescence de la race, les détraquements des esprits, la décadence des lettres, l'inflation du numéraire, le " krach " financier menaçant [et] les scandales politiques » saturant les champs discursifs. Selon Jacques Noiray, la société est perturbée et incertaine face au siècle finissant. La science elle-même a perdu de sa crédibilité :

C'est le moment où, dans une France intellectuelle lassée par les excès du positivisme, se multiplient les proclamations idéalistes, les conversions éclatantes, les déclarations fracassantes sur la « banqueroute de la science »¹⁰⁴.

Le discours social de la fin du XIX^e siècle se caractérise ainsi par une grande production d'anxiété que Max Weber avait appelée le « désenchantement du monde ». Le sentiment répandu est que tout se désintègre.

Pour Zola, cette angoisse est le résultat des illusions sumaturelles et individuelles. Tout comme son personnage principal, le romancier ressent « une immense pitié¹⁰⁵ » devant la foule faible, accablée par l'incertitude :

Il la sentait si malheureuse, il frémissait d'une fraternelle tendresse devant ce christianisme pitoyable, l'humanité, l'ignorance, la pauvreté avec ses haillons, la maladie avec ses plaies et son odeur fétide, tout ce bas petit peuple des souffrants, à l'hôpital, au couvent, dans les bouges, et la vermine, et la saleté, et la laideur, et l'imbécillité des faces¹⁰⁶.

Lourdes dès lors est une sorte de cataplasme. Elle n'est bonne qu'à « panser tous les maux, endormir la douleur dans un rêve, mentir même pour que personne ne souffre plus¹⁰⁷. » Zola se pose la question : « N'était-ce autre chose qu'un bercement puéril, un

¹⁰⁴ Jacques Noiray, préface de *Lourdes*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁵ Émile Zola, *op. cit.*, p. 570.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 571.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 571-572.

abâtardissement de toutes les énergies¹⁰⁸ ? » Et il donne lui-même sa réponse. En entrant dans la ville, l'individu entre dans le « divin pays des rêves¹⁰⁹ », dans le « pays de l'enchantement¹¹⁰ », dans un « songe éveillé » :

Les malades et les pèlerins entraient dans le pays enchanté du miracle, où l'impossible se réalise au coude de chaque sentier, où l'on marche à l'aise de prodige en prodige¹¹¹.

L'individu assouvit ainsi sa soif du divin dans « l'inconnu du mystère » et dans le « sumaturel des paradis religieux¹¹² » :

Quand l'homme a touché le fond du malheur de vivre, il en revient à l'illusion divine; et l'origine de toutes les religions est là, l'homme faible et nu n'ayant pas la force de vivre sa misère terrestre sans l'éternel mensonge d'un paradis¹¹³.

L'homme veut seulement échapper aux réalités d'un monde qui l'abandonne et c'est pour cette raison que, selon l'auteur, il faut « tolérer » Lourdes comme on tolère « le mensonge qui aide à vivre¹¹⁴ ». Lourdes n'est avant tout qu'une folie momentanée suscitée par un « ardent désir de guérison et de vie ». La population, vulnérable et affaiblie devant la souffrance et la maladie, déjà encline à un « refus de l'évidence » et à une « volonté d'aveuglement¹¹⁵ », se donne une « religion nouvelle » dont la science viendra bien à bout, dans l'avenir.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 572.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 324.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹¹² *Ibid.*, p. 574.

¹¹³ *Ibid.*, p. 574.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 571.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 536.

LE TRIOMPHE DE LA RAISON

Mais la pitié et la sympathie ne sont « qu'un expédient commode¹¹⁶. » La religion ne doit surtout pas être un obstacle à la raison. Pierre, « amolli par tant de maux », avoue s'être « trompé dangereusement » à propos de Lourdes. Bien qu'il reconnaisse dans son époque la persistance d'une « soif du divin », d'un « besoin avide et désespéré de l'âme moderne » de retourner au miracle, Zola reste, au bout du compte, ferme sur ses principes naturalistes et mise tout sur le triomphe futur de la raison :

Non ! la souffrance humaine elle-même, la souffrance sacrée des pauvres ne devait pas être un obstacle, une nécessité d'ignorance et de folie. La raison avant tout, il n'y avait de salut que dans la raison¹¹⁷.

Pour bien montrer la force de l'illusion du miracle, Zola fait apparaître Pierre Froment aux prises avec des tentations, des rechutes. Il le montre subitement en train de découvrir la vérité rationnelle : « Alors, une rage secoua Pierre. Il fut tenté de remonter, crier la vérité à Marie. Le miracle, mensonge ! La bonté d'un Dieu tout-puissant, illusion pure¹¹⁸ ! » Le romancier veut prouver que le phénomène de Lourdes est un « accident explicable¹¹⁹ », lié à l'entêtement d'une population aveugle qui veut à tout prix croire au renouvellement de la foi et à l'échec de la science. La foule, de plus, se fait berner. Zola use de la fiction pour inculper ceux qui profitent du désir de croire et de guérir. Il aborde des questions telles que l'expansion de la ville, le rôle du commerce et les affrontements qui ont lieu entre les Pères de la Grotte et ceux de la paroisse. Il veut découvrir « le côté affaire, l'énorme spéculation montée¹²⁰ » de la « ville nouvelle construite à coups d'argent¹²¹ ». Il

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 573.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 573.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 427.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 570.

¹²⁰ Cf. note 52. Émile Zola, « Un roman sur Lourdes », *op. cit.*, f°210.

¹²¹ *Ibid.*, f°208.

veut connaître « la vraie vérité sur la façon dont l'affaire a été menée, lancée, et dont elle est entretenue. Tous les dessous enfin¹²². »

Le narrateur révèle que les pères de la Grotte ont jadis compris « quelle riche ferme allait devenir la Grotte » et « quel revenu colossal on en pourrait tirer, avec un peu d'adresse¹²³. » Son attaque ne s'arrête pas là : il dénonce la hiérarchie catholique qui, avec des recettes annuelles de neuf cent mille francs, « [préfère] envoyer des cadeaux à Rome, pour entretenir des amitiés puissantes¹²⁴ » plutôt que de mettre les ressources au service des malades. La ville de Lourdes est donc corrompue. L'image de la pureté de l'âme et du blanc mystique de la foi est fausse. Lourdes est une ville fondée sur la supercherie et le mensonge : « C'était Lourdes gâté par l'argent, devenu un lieu d'abomination et de perdition, transformé en un vaste bazar, où tout se vendait, les messes et les âmes¹²⁵. » Bien que Zola admette que « toutes les circonstances historiques et sociales paraissaient s'être rencontrées pour exaspérer le besoin de cette envolée mystique, à la fin d'un terrible siècle d'enquête positive¹²⁶ », il considère Lourdes comme une « idolâtrie », une « superstition grossière¹²⁷ », une ville livrée au faux et à l'apparence, une grosse entreprise qui se suffit à elle-même, un commerce né de l'exploitation de la naïveté d'une jeune hallucinée.

La « religion nouvelle » n'est que pure invention. C'est ce que démontre le roman à partir de ces éléments : un prêtre ayant perdu la foi, une ville menée par la supercherie religieuse, la représentation de Marie devant la Vierge, extasiée et hystérique, la petite Bernadette Soubirous, idole recyclant la naïveté enfantine mais qui est en fait une simple

¹²² *Ibid.*, f°211-212.

¹²³ Émile Zola, *Lourdes*, *op. cit.*, p. 341.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 448.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 349.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 488.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 285.

hystérique. Toutes ces représentations concourent à démontrer l'abêtissement de pèlerins victimes d'une « promesse d'immortalité, [d']un embellissement de l'Au-delà, [de l'image d'un] jardin enchanté du lendemain de la mort¹²⁸. »

Zola considère le pèlerinage à Lourdes comme un long rêve éveillé. Les visions de Bernadette, issues elles-mêmes d'un songe, ont fait converger des foules entières, prêtes à se sacrifier dans l'espoir de guérir : on quitte Paris et ses fortifications pour plonger dans la misère de Lourdes, on quitte le confort de la capitale pour s'entasser par milliers, tels des animaux en cage, dans l'espoir d'une vie meilleure. Il vise ainsi le discours ecclésiastique en dénonçant la duperie et l'hypocrisie d'une institution religieuse qui, trop souvent, « nourrit l'humanité souffrante d'illusions, d'espoirs, de promesses futures et qui la laisse dans l'ignorance et le mensonge¹²⁹. » Lourdes est un monde clos, un monde à part où l'on ne dort pas¹³⁰ et où l'on ne travaille pas, un monde de l'attente et de la prière où l'homme est pris dans une roue qui tourne, un « éternel ressassement » : on revient toujours à Lourdes. Tout cela est le résultat des hallucinations d'une fillette hystérique ! Zola ébranle ainsi le discours clérical afin de revaloriser la science. Il n'existe pas, à son avis, de guérisons miraculeuses : il n'y a que des maladies nerveuses mal étudiées. La richesse lourdaise provient de la mercantilisation de l'inconnu et du rêve. Dans la vision zolienne, Lourdes est un monde en dehors de la vie, un monde de la misère et de l'ignorance humaine, de la raison souffrante et de la chair réprimée, mais surtout, le lieu par excellence de l'aliénation.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 576.

¹²⁹ Émeline Dhommée, « L'hystérie ou l'envers du miracle dans *Lourdes* de Zola, » dans *Actes du colloque "Jeunes chercheurs en sociocritique et en analyse de discours"*, vol. 31, 2001, p. 59.

¹³⁰ Huysmans qualifiait Lourdes de « cité de noctambules ». Il écrivait : « il n'y a plus ni jours ni nuits à Lourdes; la ville en fièvre a perdu le sommeil » (Huysmans, *op. cit.*, p. 178-179).

CONCLUSION

Corréée au thème doxique de la détérioration individuelle et sociale, l'hystérie est une pièce importante sur l'échiquier du discours social de la seconde moitié du XIX^e siècle. Toujours thématisée autour de la figure de la femme et de sa condition sociale, elle sert à la fois à perpétuer la domination symbolique pesant sur cette dernière et à donner une image anxiogène de la société moderne. Branché sur les angoisses fin de siècle et sur le discours médical, le roman naturaliste s'empare de la figure de la femme hystérique.

En posant leurs regards sur la femme hystérique, des écrivains tels que Camille Lemonnier et Émile Zola donnent leur vision de la société, de l'individu et de la femme. La femme hystérique cristallise dans leurs romans plusieurs grandes questions sociales et politiques. Son corps s'apparente à un « champ de bataille où se heurtent les savoirs¹ », mais aussi les idéologies et les représentations des sexes.

Les occurrences romanesques de l'hystérique conjuguent ainsi plusieurs discours sociaux : religieux, scientifiques, littéraires. Réduite à son corps, à un besoin d'amour qu'elle ne peut contrôler, à un désir et un plaisir qui lui échappent, la femme hystérique des naturalistes, pour reprendre les propos de Maupassant, « devient ce que l'homme la fait² » : animal, bête de foire, vierge ou démons. Camille Lemonnier et Émile Zola la décrivent bien comme cela, mais doublent le masculinisme d'un fond de positivisme et d'anticlérisme.

¹ Ana González Salvador, « La « Belgité » à la lumière de l'hystérie », dans *L'Hystérie de la « Belgité »*. *L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Bologne, CLUEB, 2003, p. 69.

² Voir l'annexe I.

Au terme de notre analyse, nous pouvons affirmer qu'il existe en effet plusieurs similarités entre *L'Hystérique* de Camille Lemonnier et *Lourdes* d'Émile Zola. Ces deux romans placent la femme hystérique au centre de leur fantasmatique. Les trois personnages féminins – Humilité, Bernadette et Marie – arborent des symptômes semblables de l'hystérie, qui découlent toujours d'une sexualité refoulée. Que ce soit pendant leurs crises, leurs trances ou leurs attitudes extatiques, ces femmes hystériques épousent les poses et les gestes stéréotypés du schéma corporel de *l'hysteria major* proposé par Charcot. Résumées à leur corps érotisé et spectacularisé, ces femmes sont montrées tantôt pures et vierges, tantôt rebelles et démons. La confusion entre le physiologique et le mystique, le débat de la science contre la religion, la fixation sur le sang (chez Lemonnier) et sur le rêve (chez Zola), la spectacularisation de la femme hystérique, sont autant de traits similaires aux deux auteurs.

En médecine comme en littérature, la fin du XIX^e siècle trouve dans l'hystérisation de la femme un outil commode de représentation. Mais cette hystérisation dépasse les frontières scientifiques et littéraires et traverse tout le discours social de la fin du siècle. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de lire ces lignes dans une chanson d'Eugène Pottier datant de 1881 :

Rome faisant métier d'idolâtrie
Livre la femme au prêtre corrupteur
Pour qu'attisant sa pieuse hystérie
Du doux Jésus il soit l'entremetteur³.

Ces quatre vers offrent un condensé de ce qui se donne à lire chez Lemonnier et Zola : mensonge et fausseté de la religion, corruption du prêtre, allusion scientifique à la maladie du jour, soumission de la femme, collusion de l'hystérique et du mysticisme.

³ Eugène Pottier, « Le 21 janvier » (retour d'exil, 21 janvier 1881), dans *Œuvres complètes*, réunies et présentées par Pierre Brochon, Maspéro, 1966.

ANNEXE 1 – « UNE FEMME » DE GUY DE MAUPASSANT

Source : Texte publié dans le *Gil Blas* du 16 août 1882 et repris dans les *Chroniques*, tome II, Paris, Union générale d'Éditions, 1980, coll. « 10/18 », p. 111-115.

UNE FEMME

Dans ce procès retentissant qui préoccupe en ce moment tous les esprits, un personnage attire particulièrement l'attention, c'est la femme Fenayrou.

Le public, exaspéré, la voudrait lapider, les hommes raisonnables restent confondus devant elle, la déclarant un problème moral ; enfin, beaucoup de journalistes ont affirmé simplement que « c'est une hystérique », se contentant de cette expression qui sert maintenant à tout expliquer.

Hystérique, madame, voilà le grand mot du jour. Êtes-vous amoureuse ? vous êtes une hystérique. Êtes-vous indifférente aux passions qui remuent vos semblables ? vous êtes une hystérique, mais une hystérique chaste. Trompez-vous votre mari ? vous êtes une hystérique, mais une hystérique sensuelle. Vous volez des coupons de soie dans un magasin ? hystérique. Vous mentez à tout propos ? hystérique ! (Le mensonge est même le signe caractéristique de l'hystérie.) Vous êtes gourmande ? hystérique ! Vous êtes nerveuse ? hystérique ! Vous êtes ceci, vous êtes cela, vous êtes enfin ce que sont toutes les femmes depuis le commencement du monde ? Hystérique ! hystérique ! vous dis-je. Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre, entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie, et dont il fait, en peu de temps, des démoniaques.

Il faut être vraiment bien ordinaire, bien commun, bien raisonnable, pour qu'on ne vous classe point aujourd'hui parmi les hystériques. Les académiciens ne le sont pas ; les sénateurs non plus.

Tous les grands hommes le furent. Napoléon I^{er} l'était (pas l'autre), Marat, Robespierre, Danton, l'étaient. On entend dire fréquemment de Mme Sarah Bernhardt : « C'est une hystérique. » Messieurs les médecins nous apprennent aussi que le talent est une espèce d'hystérie, et qu'il provient d'une lésion cérébrale. Le génie, par conséquent, doit provenir de deux lésions voisines, c'est de l'hystérie double.

La Commune n'est pas autre chose qu'une crise d'hystérie de Paris.

Nous voilà bien renseignés.

Eh bien, à mon humble avis, la nommée Gabrielle Fenayrou n'est pas une hystérique.

C'est tout simplement une femme pareille à beaucoup d'autres.

Nous restons éternellement stupéfaits devant les moindres actions des femmes qui déroutent sans cesse notre logique boîteuse. Nous sommes, en général, des êtres de raisonnement, même quand nous raisonnons mal ou faux. La femme est un être de sensation et de passion. Ce qu'a fait Mme Fenayrou, mille femmes le feraient en des occasions semblables. Aimait-elle ou n'aimait-elle pas Aubert ? Peu importe. Aubert ne l'aimait plus : elle était donc une femme abandonnée. Cela suffit.

Changeante, nerveuse jusqu'à la folie, bouleversée par les plus fuyantes impressions, prête à tous les actes extrêmes, aux plus grands dévouements comme aux plus grands crimes, la femme, pour qui l'amour est tout (amour d'un homme, amour de ses enfants, amour du vice, amour de Dieu) est capable de tout dans un dépit

d'amour. Combien s'empoisonnent en une heure de fièvre inexplicable ! Combien d'autres, des filles appartenant souvent au premier venu, poignardent et vitriolisent à bout portant un amant quelconque qui les abandonne !

Si l'on recherchait toutes les vengeances obscures, mais plus odieuses qu'un meurtre, des femmes délaissées, on demeurerait épouvanté à ne plus oser jamais dire une parole de tendresse.

D'où viennent les lettres anonymes, les délations, les révélations criminelles qui font battre deux hommes, ou assommer l'un d'eux, les calomnies mortelles, toutes les perfidies dont on est frappé par derrière ? Presque toujours d'une femme dont on fut las avant qu'elle ne fût lasse de vous.

La femme, dans ses colères d'amour, déjoue toutes nos suppositions. Nous ne la comprenons pas, nous ne la pressentons pas ; nous ne l'expliquons jamais. Et les autres femmes demeurent surprises de choses qu'elles-mêmes auraient faites en des occasions semblables.

Toutes heureusement ne sont point ainsi, mais elles restent nombreuses, celles dont l'âme surexcitée à la moindre impulsion est capable des plus cruelles violences.

Si nous pouvions interroger les femmes qui ont aimé, qui ont souffert par l'amour, qui ont vu s'éloigner d'elles l'homme à qui elles s'étaient données, combien nous avoueraient qu'elles ont médité des vengeances aussi terribles que celles de Fenayrou contre Aubert ? Elles ne les ont point accomplies, direz-vous ? Mais pourquoi ? Parce que la femme n'est pas un être d'action. Supposez maintenant à son côté un homme, un mari outragé qui la terrasse, qui la domine, qui la pousse encore à cette vengeance rêvée. Alors elle ne reculera plus, et l'aidera jusqu'au bout, en demeurant en arrière à l'heure de l'exécution.

Tous les philosophes affirment que la faculté dominante de nos compagnes c'est l'assimilation. Presque toujours la femme d'un homme éminent semble supérieure. Dans tous les cas, elle s'imprègne de lui d'une étrange façon. Elle prend ses idées, ses théories, ses opinions. La femme n'a ni rang, ni caste, ni classe : elle sait devenir ce qu'il faut qu'elle soit selon le milieu où elle se trouve.

Il existe aujourd'hui des femmes athées, des femmes libres penseuses. Elles le sont avec violence comme elles seraient dévotes. Celles-là ont épousé des libres penseurs. La femme devient ce que l'homme la fait.

Qu'est-ce donc que cette armée de jeunes nihilistes russes, prêtes à tuer, prêtes à mourir, plus déterminées et plus dévouées que les hommes ? Des femmes sous l'influence directe d'une idée et d'une société secrète.

Est-ce qu'une jeune fille de bonne race, assassinant en pleine rue un général qu'elle ne connaît nullement, n'est pas mille fois plus surprenante qu'une femme aidant son mari qu'elle a trompé et qu'elle redoute, à tuer son amant qui la délaisse ? Martin Fenayrou me paraît moins logique, n'en déplaise à l'opinion publique.

Il tua l'amant. Cela s'explique. Mais n'aurait-il pas dû, d'abord, tuer sa femme ?

Aubert était son ami, soit. Mais il ne lui avait pas juré fidélité devant le maire, ni devant le prêtre. En courtisant la femme du patron, il ne faisait en vérité que suivre un usage assez généralement suivi dans le commerce.

On invoquait dernièrement cette espèce de subordination morale de la femme au mari pour répondre aux théories de Mlle Hubertine Auclert sur les libertés politiques de la femme.

Si les femmes votent, disait-on, rien ne sera changé dans le résultat final des suffrages, chaque femme devant fatalement représenter l'opinion de son maître, ou, si elle n'est pas mariée, celle de son père ou de ses frères.

Ce raisonnement cependant ne me semble pas tout à fait juste. La femme, sensiblement inférieure à son mari, le subit, devient son reflet. Mais quand elle lui est égale, ce qui est le plus fréquent, et, à plus forte raison, quand elle lui est supérieure, elle échappe totalement à son influence.

Alors qu'arrive-t-il ? La femme étant, par nature, disposée aux abandons du cœur et de l'âme, à la fois, est religieuse presque toujours. Personne ne me contredira si j'affirme que les neuf dixièmes des femmes de France sont catholiques pratiquantes, alors qu'un tiers à peine des hommes tient aux croyances religieuses.

Donc, donnez aux femmes les droits politiques : et c'est le plus sûr moyen de rétablir chez nous la monarchie, avec le pape comme souverain temporel. Ce n'est pas sans doute ce que désire Mlle Hubertine Auclert.

ANNEXE 2 – TABLEAU SYNOPTIQUE DE LA « GRANDE ATTAQUE HYSTÉRIQUE COMPLÈTE ET RÉGULIÈRE », AVEC POSITIONS TYPIQUES ET « VARIANTES »

**(LES QUATRE GRANDES PHASES DE L'HYSTERIA MAJOR DE
CHARCOT)**

Source : Publié dans Paul Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-
épilepsie*, 1881.

4 ^e Période de délire.	L			
	K			
	J			
	I			
3 ^e Période des attitudes passionnelles	H			
	G			
	F			
2 ^e Période de clonisme.	E			
	D			
	C			
	B			
1 ^{re} Période épilepticoide.	A			
Prodromes				

ANNEXE 3 – LITANIES DE LA SAINTE VIERGE

Les litanies, diffusées et proclamées par l'Église catholique, sont une série de quarante-neuf invocations à la Vierge empruntées à la Bible et à la littérature poétique mariale, florissante au Moyen Âge. De 1862 à 1995, 7 invocations ont été ajoutées (définitions dogmatiques ou dévotions nouvelles). Voir à ce sujet BOVAL M., *Les litanies de Lorette ; histoire, symbolisme, richesses doctrinales*, Charleroi/Paris, J.Dupuis, 1946, 518 p.

Source : *Mon quotidien*, Livre de prières, Montréal, Monastère provincial du Bon-Pasteur, 1954, p. 30-33.

Seigneur, ayez pitié de nous.
Jésus-Christ, ayez pitié de nous.
Seigneur, ayez pitié de nous.
Jésus-Christ, écoutez-nous.
Jésus-Christ, exaucez-nous.

Père céleste, qui êtes Dieu, ayez pitié de nous,
Fils, rédempteur du monde, ayez pitié de nous,
Esprit-Saint, qui êtes Dieu, ayez pitié de nous,
Trinité sainte, qui êtes un seul Dieu, ayez pitié de nous,

Sainte Marie, priez pour nous
Sainte Mère de Dieu priez pour nous
Sainte Vierge des vierges priez pour nous
Mère du Christ, priez pour nous
Mère de la divine grâce, priez pour nous
Mère très pure, priez pour nous
Mère très chaste, priez pour nous
Mère sans tache, priez pour nous
Mère sans corruption, priez pour nous
Mère aimable, priez pour nous
Mère admirable, priez pour nous
Mère du bon conseil, priez pour nous
Mère du Créateur, priez pour nous
Mère du Sauveur, priez pour nous
Vierge très prudente, priez pour nous
Vierge vénérable, priez pour nous
Vierge digne de louanges, priez pour nous
Vierge puissante, priez pour nous
Vierge clémentine, priez pour nous
Vierge fidèle, priez pour nous
Miroir de justice, priez pour nous
Siège de la Sagesse, priez pour nous
Cause de notre joie, priez pour nous
Vase spirituel, priez pour nous

Vase honorable, priez pour nous
Vase insigne de dévotion, priez pour nous
Rose mystique, priez pour nous
Tour de David, priez pour nous
Tour d'ivoire, priez pour nous
Maison d'or, priez pour nous
Arche d'alliance, priez pour nous
Porte du ciel, priez pour nous
Étoile du matin, priez pour nous
Salut des infirmes, priez pour nous
Refuge des pécheurs, priez pour nous
Consolatrice des affligés, priez pour nous
Secours des chrétiens, priez pour nous
Reine des Anges, priez pour nous
Reine des Patriarches, priez pour nous
Reine des Prophètes, priez pour nous
Reine des Apôtres, priez pour nous
Reine des Martyrs, priez pour nous
Reine des Confesseurs, priez pour nous
Reine des Vierges, priez pour nous
Reine de tous les Saints, priez pour nous
Reine conçue sans la tache originelle, priez pour nous

Reine élevée au ciel, *priez pour nous*
 Reine du très saint Rosaire, *priez pour*

nous
 Reine de la paix, *priez pour nous*

Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, *pardonnez-nous, Seigneur*
 Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, *exaucez-nous Seigneur*
 Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, *ayez pitié de nous*

Priez pour nous sainte Mère de Dieu, afin que nous devenions dignes des promesses de Jésus-Christ.

PRIONS

Daignez, Seigneur, répandre votre grâce dans nos âmes afin qu'ayant connu, par le ministère de l'Ange, l'Incarnation de Jésus-Christ notre Fils, nous puissions, par les mérites de sa Passion et de sa Croix, parvenir à la gloire de sa Résurrection. Par le même Jésus-Christ Notre-Seigneur. Ainsi soit-il.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Textes étudiés

- LEMONNIER, Camille, *L'Hystérique* (1884), Paris, Séguier, 1996, 230 p.
- ZOLA, Émile, *Lourdes* (1894), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, 635 p.

Autres textes considérés

- BALZAC, Honoré de, *Ferragus, chef des dévorants* [1833], dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. V.
- BALZAC, Honoré de, *La peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. X.
- BOURNEVILLE, Désiré-Magloire et Paul RÉGNARD, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878), Paris, Bureaux du Progrès médical; A. Delahaye, 1878, 38 pl., 234 p.
- BOURNEVILLE, Désiré-Magloire et Paul RÉGNARD, *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1879), Paris, Bureaux du Progrès médical; A. Delahaye, 1879-1880, 40 pl., 261 p.
- BOURNEVILLE, Désiré-Magloire, *Science et miracle. Louise Lateau ou la stigmatisée belge*, Paris, Bureaux du Progrès médical; A. Delahaye, 1875, 70 p.
- CHARCOT, Jean-Martin, *La foi qui guérit*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque diabolique », 1897, 38 p.
- CHARCOT, Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887-1888*, Paris, Bureaux du Progrès médical; Delahaye & Lecrosnier, 1888, 638 p.
- CHARCOT, Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical; E. Lecrosnier et Babé, 1889, 579 p.
- GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, tome I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1956, 1218 p.
- GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1866-1886*, tome II, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1956, 1292 p.
- GONCOURT, Jules et Edmond, *Journal. Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, tome III, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1956, 1461 p.
- GRASSET, Joseph, « Hystérie », dans *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, A. DECHAMBRE et L. LEREBoullet (dir.), 4^e série, t. 15, Paris, G. Masson; Asselin et Houzeau, 1889, p. 240-352.

- HUGO, Victor, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, 15 vol.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Les foules de Lourdes* (1907), Paris, Plon, 1908, 291 p.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Croquis parisiens*, Paris, Plon, 240 p.
- LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963 [c1895], 130 p.
- MAUPASSANT, Guy, « Une femme » (*Gil Blas*, 16 août 1882), repris dans les *Chroniques*, tome II, Paris, Union générale d'Éditions, 1980, coll. « 10/18 », p. 111-115.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Hetzel, Jung-Treuttel; Paris, Leipsig, 1862, 460 p.
- MICHELET, Jules, *Journal*, Paris, Gallimard, 1959-1962, 4 vol.
- VALLÈS, Jules, *Le Tableau de Paris*, Paris, Messidor, 1989, 423 p.
- ZOLA, Émile, *Rome*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, 975 p.
- ZOLA, Émile, *Paris*, Paris, Stock, 1998, 467 p.
- ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 469 p.
- ZOLA, Émile, *Correspondance*, tome VII (juin 1890 – septembre 1893), Montréal, PUM, 1989.

CORPUS SECONDAIRE

Théorie, histoire et critique littéraire

- ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, coll. « L'Univers des discours », Longueuil, Le Préambule, 1990, 1167 p.
- ANGENOT, Marc, *Le Cru et la faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, 202 p.
- ANGENOT, Marc, « "La fin d'un sexe" : le discours sur les femmes en 1889 », dans *Romantisme*, n° 63 (1989 – I), p. 5-22.
- BAKHTIN, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2003, 50 p.
- BIRON, Michel, *La modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles, Labor; Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, 425 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes : 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991, 2 vol., 836 p.
- DUBOIS, Jacques, *L'assommoir. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973, 223 p.

- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, 358 p.
- DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Fernand-Nathan, 1979, 223 p.
- FEDER, Lilian, *Madness in literature*, Princeton, Princeton University Press, 1980, 331 p.
- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, 349 p.
- LUKÁCS, Georg, *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, 196 p.
- MILNER, Max, et Alessandra Barbanti Tizzi, *Littérature et pathologie. Imaginaire du texte*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, 283 p.
- NEEFS, Jacques et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, 277 p.
- RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, 646 p.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.
- ZIMA, Pierre V., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union générale d'Éditions, 1978, 372 p.

Études féministes, études sur la femme hystérique au XIX^e siècle

- *Histoire des femmes en Occident – Tome IV : Le XIX^e siècle*, Geneviève FRAISE et Michelle PERROT (dir.), Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, 765 p.
- *Mythes et représentations de la femme au dix-neuvième siècle*, dix-huit études pluridisciplinaires d'un numéro spécial de *Romantisme*, n°13-14, Paris, Honoré Champion, 1976, 256 p.
- *Physiologie et mythologie du "féminin"*, Jean DECOTTIGNIES (dir.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, 191 p.
- BEIZER, Janet L., *Ventriloquized bodies: narratives of hysteria in nineteenth-century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, 295 p.
- BRONFEN, Elisabeth, *The knotted subject: hysteria and its discontents*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 469 p.
- DECOTTIGNIES, Jean, « L'hystérique ou la femme intéressante: poétique de la crise », dans *Physiologie et mythologie du "féminin"*, Jean DECOTTIGNIES (dir.), Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 11-55.
- EDELMAN, Nicole, « Représentation de la maladie et construction de la différence des sexes. Des maladies des femmes aux maladies nerveuses, l'hystérie comme exemple », dans *Romantisme*, n° 110 : *De la représentation* (2000-4), p. 73-87.
- ENDER, Evelyne, *Sexing the mind: nineteenth-century fictions of hysteria*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, 307 p.

- HERMANGE, Emmanuel, « Des femmes photographes et photographiées: 1839-1880 », dans *Femmes dans la Cité: 1815-1871*, Grâne, Créaphis, 1997, p. 101 à 110.
- HIGONNET, Anne, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », dans *Histoire des femmes en Occident. T. 4 : Le XIX^e siècle*, Geneviève Fraise et Michelle Perrot (dir.), Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 303-334.
- HIGONNET, Anne, « Femmes et images. Représentations », dans *Histoire des femmes en Occident. T. 4 : Le XIX^e siècle*, Geneviève Fraise et Michelle Perrot (dir.), Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, p. 335-384.
- KNIBIEHLER, Yvonne, « Le discours médical sur la femme: constances et ruptures », dans *Mythes et représentations de la femme au dix-neuvième siècle*, Paris, Champion, 1976, p. 41-55.
- MATLOCK, Jann, *Scenes of seduction: prostitution, hysteria, and reading difference in nineteenth-century France*, New York, Columbia University Press, 1994, 422 p.
- MICHAUD, Stéphane, *Muse et madone : visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985, 242 p.
- RIPA, Yannick, *La ronde des folles : femme, folie et enfermement au XIX^e siècle (1838-1870)*, Paris, Aubier, 1986, 216 p.
- RIPA, Yannick, *Les femmes, actrices de l'histoire : France, 1789-1945*, Paris, SEDES, 1999, 191 p.
- ROY-REVERZY, Éléonore, *Le roman au XIX^e siècle*, Paris, Sedes, 1998, coll. « Campus », 176 p.
- ROY-REVERZY, Éléonore, *La mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, Sedes, 1997, coll. « Les livres et les hommes », 367 p.
- SICARD, Monique, « Le femme hystérique : émergence d'une représentation », dans *Communication et langages*, Paris, Armand Colin, n° 127 [mars 2001], p. 35-49.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll, *Disorderly conduct: visions of gender in Victorian America*, New York, A.A. Knopf, 1985, 357 p.
- WAJEMAN, Gérard, « Psyché de la femme : note sur l'hystérique du XIX^e siècle », dans *Mythes et représentations de la femme au dix-neuvième siècle*, Paris, Champion, 1976, p. 54-66.

Études spéciales (concernant directement le corpus étudié)

- *L'Hystérie de la « Belgité ». L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle*, Ruggero CAMPAGNOLI (dir.), Actes du colloque, Bologne, CLUEB, 2003, 361 p.
- BOWMAN, Frank Paul, « Une lecture politique de la folie religieuse ou "théomanie" », dans *Romantisme*, n° 24, 1979, p. 75-87.
- CABANÈS, Jean-Louis, « L'enfance de Bernadette : effets de voix » dans *Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 211-223.

- CARLES, Patricia, et DESGRANGES Béatrice, « Émile Zola ou le cauchemar de l'hystérie et les rêveries de l'utérus », dans *Cahiers naturalistes*, vol. 41, 1995, p. 13-32.
- CONFORT, Kathleen Ann, « Divine Images of Hysteria in Emile Zola's *Lourdes* », dans *Nineteenth-century-french-studies*, vol. 30 (3-4), 2002, p. 330-346.
- DELAMOTTE, Isabelle, « La place de Charcot dans la documentation médicale d'Émile Zola », dans *Cahiers naturalistes*, vol. 45, n° 73, 1999, p. 287-299.
- DHOMMÉE, Émeline, « L'hystérie ou l'envers du miracle dans *Lourdes* de Zola », dans *Actes du colloque "Jeunes chercheurs en sociocritique et en analyse de discours"* vol. 31, 2001, p. 49-64.
- FERNANDEZ-ZOILA, Adolfo, « Le Docteur Pascal et *Lourdes*: une transvaluation des imaginaires. Espaces, désirs, transgressions », dans *Cahiers naturalistes*, vol. 42, n° 70, 1996, p. 45-66.
- GAILLARD, Françoise, « Le discours médical pris au piège du récit », dans *Études françaises*, vol. 19, n° 2, 1983, p. 81-95.
- GOSME, Michel, « Le nouveau statut de la science dans *Les Trois Villes* », dans *Cahiers naturalistes*, vol. 46, n° 74, 2000, p. 223-236.
- JAVEAU, Claude, « Sois belge et ne te tais pas », dans *L'Hystérie de la « Belgité ». L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Bologne, CLUEB, 2003, p. 51-64.
- LESCUYER, Thierry, « Huysmans et Zola : *Lourdes* en question », *L'Hème*, cahier « Huysmans », 1985, p. 324-332.
- LUC, Anne-Françoise, « Camille Lemonnier, féministe plus que naturaliste », dans *Le naturalisme belge*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 95-121.
- MITTERAND, Henri, *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF, 1986, 127 p.
- NOIRAY, Jacques, « Préface », dans *Lourdes* de Zola, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 7-27.
- ROY-REVERZY, Éléonore, « Présentation », dans *L'Hystérique* de Camille Lemonnier, Paris, Séguier, 1996, p. 7-29.
- SHREEN, Hugues, « La vierge et la bête dans *L'Homme en amour* de Camille Lemonnier », dans *L'Hystérie de la « Belgité ». L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle*, Bologne, CLUEB, 2003, p. 91-107.
- SQUADRELLI, Reynald, « Entre le peintre et l'homme de lettres, Camille Lemonnier », dans *Cahiers naturalistes*, vol. 42, 1996, p. 139-150.
- VANWELKENHUYZEN, Gustave, *L'influence du naturalisme français en Belgique, de 1875 à 1900*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1930.

